
PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XLIII

MIT 106 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN UND LEIPZIG 1922
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & Co.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

INHALTSVERZEICHNIS



Abb. 1. Das Kastell zu Udine.

DIE NEUENTDECKUNG DER TIEPOLO-FRESKEN IM GROSSEN SAALE DES KASTELLS ZU UDINE.

VON

OSWALD KUTSCHERA-WOBORSKY.

Mit 2 Abbildungen.

In der Lebensbeschreibung des venezianischen Malers Gregorio Lazzarini, des ersten Lehrers Tiepolos, die uns der Zeitgenosse Vincenzo da Canal[1]) hinterlassen hat, ist auch ein kurzer Abriß der Jugendentwicklung Giambattistas wiedergegeben. Die Aufzählung der dort verzeichneten Werke des frühreifen Künstlers,

Vorbemerkung: Der vorliegende Artikel teilt das tragische Schicksal, das die reiche Photographiensammlung der österreichischen Kunstschutzkommission erlitten hat. Während des Zusammenbruches ist der größte Teil dieses wertvollen Materials in Verlust geraten. So mußte der ursprünglich gefaßte Plan der Analyse der malerischen Ausstattung des Kastellsaales seit dem 16. Jahrhundert aufgegeben werden. Von den hier zu besprechenden Tiepolo-Fresken liegen daher leider nur zwei Aufnahmen vor, von denen nur eine allenfalls für die Reproduktion ausreicht.

[1]) Vicenzo da Canal, Vita di Gregorio Lazzarini, Venezia 1809 (herausgegeben von Moschini). Vgl. Sack, G. B. u. D. Tiepolo, Hamburg 1910; Molmenti, G. B. Tiepolo, Milano; Modern, G. B. Tiepolo, Wien 1902.

der mit 21 Jahren (1717) bereits als Mitglied der venezianischen Malerzunft aufgenommen wurde, bildet im letzten Grunde die einzige Quelle, die uns über den Meister zusammenhängenden Bericht erstattet. Denn die an sich sehr auffallende und in ihrer ästhetischen Bekundung recht aufschlußreiche Tatsache, daß Giambattista im Gegensatze zu den meisten Malern seiner Epoche in der Sammlung der Künstlerbildnisse der florentinischen Galerie mit keinem Selbstporträt vertreten ist, verhinderte die Aufnahme seiner Biographie, wie diese sonst das vielbändige Werk der »Serie degli uomini i più illustri nella pittura . . . .« mit Bereitwilligkeit uns dargeboten hätte.

So bergen die Angaben Canals die wertvollste Grundlage, auf die wir, da man sich mit so beschränkter Überlieferung abfinden muß, mit allem Nachdrucke hingewiesen werden. Und die Möglichkeit, die Abfassungszeit der Lazzarini-Vita genau zu bestimmen[2]), gibt uns — wenn auch nicht für alle Frühwerke, da Canal nach seiner eigenen Aussage auf eine Vollständigkeit seiner Liste keinen Anspruch macht —, doch die wichtigste Handhabe für die Erkenntnis der Entwicklung des Meisters: von den ersten künstlerischen Versuchen angefangen bis zu dem Beginn seines Schaffens in Mailand, bei dessen Besprechung der Bericht abbricht. Obwohl die Zeitspanne, welche die Mitteilungen Canals zum Gegenstand haben, also nur einen geringen Bruchteil des Wirkens des großen Meisters umfaßt, so liegt bereits damals eine erstaunlich reiche Arbeitsleistung vor. Für weniger gewandte Künstler hätten die dort verzeichneten Werke das Schaffungsergebnis eines ganzen, langwährenden Lebens bedeutet.

Der Quellenwert, der der Canal-Vita zukommt, ist bisher nicht richtig eingeschätzt worden. Seine Mitteilungen wurden nicht erschöpfend ausgenützt. Bisher hat man sich nicht einmal der Mühe unterzogen, die dort angeführten Werke kritisch zu betrachten, ja es sogar unterlassen, nach ihrem Verbleiben Nachforschungen zu treffen[3]).

Von den Werken Tiepolos für Udine führt der Biograph die Ausmalung des erzbischöflichen Palastes an, die er besonders ausführlich beschreibt; ferner

[2]) Der Herausgeber Moschini hat am Schluß des Manuskriptes, das ihm als Vorlage seiner Edition diente, den Vermerk der Druckerlaubnis des Jahres 1732 gefunden.

[3]) Man wird z. B. die Frage aufwerfen können, ob die beiden Gemälde mit der Darstellung des hl. Benedikt und der hl. Scholastica, die Canal in der venezianischen Annakirche erwähnt, nicht mit zwei Bildern identisch sind, die in dem Verzeichnis jener Gemälde erwähnt werden, die der Erzbischof von Lemberg im Jahre 1852 für die Ausschmückung armer Kirchen der Bukowina übernommen hat. (G. Ludwig. Jahrb. d. Kunsts. d. All. Kaiserh. XXII. II. Teil.) Eine Feststellung der voraussichtlich im Kriege zugrunde gegangenen Bilder wird jetzt sehr schwer fallen. Immerhin kann angeführt werden, daß Sacks Angabe (pag. 37 und 230) auf Irrtum beruht, wenn er behauptet, daß sie im Jahre 1728 für die Annakirche geliefert worden seien, und bei der schon vier Jahre darauf erfolgten Auflösung der Kirche verloren gegangen wären. Die »Descrizione di tutte le pitture pubbliche di Venezia« (1733 pag. 205) erwähnt sie noch (opere della maniera del Tiepolo), und an Hand der folgenden Guiden kann gezeigt werden, daß die Kirche erst 1809 dem Kultus entzogen wurde.

die Freskenausstattung der Kapelle des Altarsakramentes der Domkirche, deren Engelchöre ich kürzlich veröffentlicht habe. (Zeitschrift für bildende Kunst 1919.)

Er erwähnt ferner noch eine dritte Arbeit, die er mit folgenden Worten beschreibt: »Ristorò a fresco la gran sala del pubblico palazzo di Udine per ordine del Governo, a puntino imitando il buon fresco rovinatovi in parte dal tempo.« In der Fußnote druckt der Herausgeber der Lazzarini-Vita, G. A. Moschini, das Zeugnis des Mons. Belgrado (eines kunstverständigen Geistlichen) ab, daß tiepoleske Arbeiten im großen Saale del Palazzo pubblico (worunter er das Rathaus verstand) niemals vorhanden gewesen wären. Erst der Hinweis Maniagos in der zweiten Auflage (1840) seiner Udineser Guida[4]) — während die erste Edition (1825) noch Stillschweigen darüber einhält — war die Grundlage für Moderns Vermutung (S. 26), daß hier nur der große Saal des Kastells in Betracht kommen könne. Letzterer kann denn in der Tat allein nur gemeint gewesen sein. Denn das Kastell diente schon seit Jahrhunderten als Residenz der venezianischen Statthalter, und auf diese wies der Ausdruck Canals hin, das Werk sei »per ordine del governo« verfertigt worden. Aber da Maniago den schlechten Zustand der Fresken, die kaum sichtbare Überreste zeigen würden, hervorgehoben hatte, so haben Modern, Molmenti und Sack (p. 179) sich um die Betrachtung und Beschreibung dieser Arbeiten nicht weiter gekümmert[5]). Eine Unterlassung, der sich die Udineser Lokalliteratur anschloß[6]).

Im Jahre 1511 war die alte, den Udineser Akropolisfelsen bekrönende Burg durch ein Erdbeben zerstört worden. Für den alsbald (1517) geplanten Neubau hat der Architekt Giovanni Fontana das Modell verfertigt. Darüber gibt ein von V. Joppi herausgegebenes Programm des Architekten höchst interessante Mitteilungen[7]). Die Vollendung des großartigen Werkes hat ziemlich viel Zeit erfordert; erst gegen das Jahr 1560 scheint es zum Abschluß gelangt zu sein. Seitdem ist das Gebäude zum Wahrzeichen der Stadt und von ganz Friaul geworden: der mächtige Block blickt von dem aus der venezianischen Tiefebene sich steil emporhebenden Berghügel nach allen Seiten weit ins Land hinaus.

Der große Festsaal, der, im rechten Winkel zu der Längsachse des Gebäudes angelegt, den Mittelkern des Kastells versinnbildlicht, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach dem Muster des Dogenpalastes mit Fresken ausgestattet worden.

4) Maniago, Guida di Udine e Cividale 1840. Er erwähnt übrigens nur ein Fresko und belehrt uns, daß es gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts durch die Restaurierung des Malers G. B. de Rubeis neuerdings verdorben wurde.

5) Sack spricht an einer anderen Stelle (S. 98) seines Werkes die abenteuerliche Behauptung aus: »daß eine von Maniago (Guida di Udine e Cividale 1840) erwähnte Grisaille mit einer Gruppe von Kriegern vielleicht mit dem kleinen Josuabild des Museo Poldi-Pezzoli (abg. Molmenti pag. 125) identisch sei.« Es handelt sich hier doch um umfangreiche Fresken, was Sack ganz verkannt hat.

6) Vgl. Alf. Lazzarini und Giov. del Puppo, Castelli Friulani, Udine 1901, vol. I.

7) Joppi, Lettera dell' Architetto Giovanni Fontana sul nuovo Castello di Udine da lui disegnato 1517. Nozze Simonutti-Ottelio 1881.

mit deren Verfertigung die einheimischen Maler Pomponio Amalteo (1568) und G. B. Grassi betraut worden waren[8]). Für die umfangreichen Seitenwände wählte man Szenen aus der römischen und modernen Geschichte, während die oft restaurierten und die oft umgeänderten Gemälde der reichen Kassettendecke allegorische Darstellungen aufweisen[9]). Unterhalb der Fresken ist ein umlaufender Fries angebracht, der Triumphzüge, den Aufmarsch siegreicher Krieger abbildet. Grisaillemalereien, die an die Entwürfe Polidoro da Caravaggios, von denen sie beeinflußt sind, erinnern, aber die zeitgenössische Gewandung und Bewaffnung (mit Gewehren) verdrängen doch wieder das antikische Wesen der Erzeugnisse des römischen Fassadenmalers.

Dieser Fries zog sich auch längs der beiden Schmalseiten des Saales herum: die Wandflächen zwischen den Türen und Fenstern, die gegen Norden und Süden sich öffnen, waren ebenfalls mit solchen Malereien bedeckt. Diese Felder (im Gegensatz zu den Streifen der Längswände) scheinen schon gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts stark beschädigt gewesen zu sein; denn das ist die Stelle, wo Tiepolo die von Canal erwähnte Restaurierung vornahm. Nun handelt es sich hier doch nicht um eine Restaurierung [10]) im eigentlichen Sinne des Wortes; denn Tiepolos dort geübte Tätigkeit geht restlos auf eigene Erfindungen zurück. Die Beschädigungen, die diese zweite Ausschmückung des Sockelfrieses erlitt, scheinen aber doch nicht so beträchtlich zu sein, wie es der Bericht Maniagos erwarten lassen würde. Es sind freilich nur mehr Bruchstücke, die uns erhalten sind; aber bei günstiger Beleuchtung treten die monochromen Formen doch aus dem gleichgefärbten Hintergrunde allmählich hervor, eine nähere Betrachtung läßt nach und nach die Zeichnung immer deutlicher erkennen, und, wo die Bemalung verloren ging, geben die noch sichtbaren Einritzungen der Konturen (die ersten Hilfslinien für den Arbeitsbeginn) brauchbare Unterstützung zur Vergegenwärtigung und Vervollständigung des Bildes. Das, was unverkennbar deutlich wird (ohne phantasiereichen Rekonstruktionen sich hinzugeben), genügt völlig, um uns von der Größe und Großzügigkeit, die diesem monumentalen Werke innewohnen, zu überzeugen. Die Erinnerung an die wunderbare Radierungsfolge der »Scherzi di Fantasia« wird unmittelbar wachgerufen, wenn man die Köpfe der zwei Magier betrachtet, die an dem einen Wandfelde zwischen den beiden Türöffnungen sichtbar werden. Der charakteristische Ausdruck des Gesichtes, das zu einem faunischen Lachen ver-

[8]) Maniago, Guida, a. a. O. pag. 11. R. Zotti, Pomponio Amalteo, Udine 1905, pag. 58.

[9]) Die spätesten Malereien stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Hand des Malers de Rubeis.

[10]) Über eine »Restaurierung« G. B. Tiepolos berichtet Pietro Edward in einem Verzeichnisse der zur Zeit der Napoleonskriege auf Befehl der Franzosen ausgelieferten Kunstwerke: »Giov. Bellino, testa del Redentore (aus S. Giorgio Maggiore); nel poco di panno azzuro, che vi si vede, sonovi due o tre pennellate moderne fatte di Giov. Batta. Tiepolo, che però non disdicono punto.« (Vitt. Malamani, Memorie del conte Leopoldo Cicognara, Venezia 1888, vol. II, pag. 370.)

zerrt erscheint, der Hochmut ohnegleichen, den jene Negromanten, die Priester irgendeines kabbalistischen Kultus, zur Schau tragen, zeichnen auch diese Figuren aus. Etwa bis zur Hüftenpartie sind die Formen leicht erkennbar, tiefer unten lassen zufällig erhaltene Modellierungsangaben die Körperformen nur annähernd erfassen.

Der eine Krieger, bärtig und greisenhaft charakterisiert, mit dem edelsteinbesetzten Turban geschmückt, wendet den in einen langen Kaftan gehüllten Körper voll dem Beschauer zu; während sein dicht neben ihn gestellter (von der Seite gesehener) Nachbar in erregter Bewegung gehalten ist. Die Aufmerksamkeit der beiden Magier aber richtet sich scheinbar irgendeinem am Boden liegenden Dinge, oder irgendeinem am Boden sich ereignenden Geschehnisse zu, dessen Angabe verloren ging. Nach Analogie der Radierungen der »Scherzi« und der »Capricci« mochte hier vielleicht (falls sich dies mit dem politischen Inhalte der übrigen Saalfresken vereinbarte) eine Beschwörungsszene versinnbildlicht worden sein. Das Fehlende auf dem Erdboden war etwa eine, um einen Zauberstab sich ringelnde Schlange; ein niedriges, mit dem Totenschädel besetztes Postament, ein ausgestreckter Leichnam, -- vielleicht auch der Körper eines scheintoten oder in hypnotischen Schlaf versenkten Menschen: das Opfer der sich ereignenden Zauberszene.

Über den Zusammenhang der Grisaillemalereien des Meisters mit den beiden Radierungszyklen habe ich bereits an einem andern Ort kurz gehandelt[11]). Die noch bevorstehende Sichtungsarbeit des großen Materials an Zeichnungen wird in dieser Hinsicht wertvolle Ergebnisse bieten: eine schöne Zeichnung des Berliner Skizzenbuches z. B., die Paul Kristeller veröffentlicht hat[12]), zeigt zwei Magier in verwandter Pose und Ausdruck.

Ähnliches und doch wieder anderes Gepräge bezeugen die beiden Gestalten, welche die schmalen Wandflächen gegen die Ecken des Saales enthalten[13]). Links die Figur eines hochgewachsenen Kriegers von mehr jugendlichem Typus; eine ballonartig aufgeblasene Kopfbedeckung, (deren Umfang gegen die Höhe zu an Breite zunimmt), verstärkt die gestreckte Erscheinung seiner Körperverhältnisse. Den Oberkörper etwas vorgeneigt, und die rechte Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger in Brusthöhe emporgehoben, greift seine Linke in den Stoffreichtum der senkrecht gehaltenen Fahne (Abb. 2). Das Gegenstück in der anderen Saalecke aber zeigt das reizvolle Bild eines von der Seite gesehenen Jünglings, der, den Rücken gegen die Wand lehnend, mit beiden Händen die vertikal aufstrebende Stange seiner Lanze umfaßt[14]).

[11]) Vgl. meinen Aufsatz: »Die Fresken der Purità-Kapelle zu Udine und die Kunst Domenico Tiepolos«. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1920, Heft III.

[12]) Kunst und Künstler 1912, pag. 497.

[13]) Die zweite Wandfläche zwischen den Türöffnungen läßt noch Spuren der alten Grisaillemalereien des Cinquecento erkennen.

[14]) Die Louvre-Zeichnung, die Braun (Nr. 436) unter dem Namen Tizians photographiert hat, wird eine annähernde Vorstellung des ikonographischen Vorwurfes geben.



Abb. 2. Freskomalerei Tiepolos im Kastell zu Udine (retuschiert).

Ein bezwingender Eindruck von Monumentalität und hoher geistiger und künstlerischer Ausbildung strahlt dem Beschauer aus diesen Werken entgegen; die Beschädigungen, die sie erlitten haben, und die uns nur Fragmente hinterließen, konnten dessenungeachtet doch nicht ihre Kraft und Stärke aufheben Zumal die beiden Kriegergestalten, welche die Füllungen der Wände gegen die Saalecken bedecken, bekunden das treffliche Anordnungsvermögen des Künstlers, dem es mit nicht geringer Meisterschaft gelang, die langgestreckten Figuren in die schmalen, überhöhten Felder einzupassen. Fahnen und Speerträger waren ein beliebtes Illustrationsmotiv dieser Epoche; hauptsächlich im Oeuvre Piazzettas (und Pittonis) finden sich allenthalben derartige Darstellungen, die die beste Stilerklärung dieser tiepolesken Erfindungen geben. Noch die ausgezeichneten und anmutigen Zeichnungsvorlagen, die Piazzetta für die im Jahre 1745 erschienene Tasso-Ausgabe des venezianischen Verlegers Albrizzi verfertigte, zeigen eine ungemein starke Verwandtschaft, die sich in der Langgestrecktheit der Figuren, in der ähnlichen Behandlung des Gewandes und des Faltenwurfes und in dem typischen Gesichtsausdruck äußert[15]). Der Unterschied aber besteht darin, daß Tiepolo den zierlichen Gestalten dieser

[15]) Eine Untersuchung des Illustrationsschmuckes dieses prächtigen Werkes und überhaupt des glänzenden Zustandes der venezianischen Buchillustration im Settecento hoffe ich in absehbarer Zeit vorlegen zu können.

Buchillustrationen einen monumentalen Inhalt verleiht, wenn er mit ihnen weitgespannte Mauerflächen bedeckt.

Die durch den Bericht Canals beglaubigte Tatsache, daß der Auftrag für diese Arbeit auf Veranlassung der Regierung vergeben wurde, ergibt seltsamerweise keinen Anhaltspunkt über die näheren Umstände, die diese Beschäftigung Battistas begleiteten. Selbst die speziellen Forschungen über das Kastell und seine künstlerische Einrichtung — wie das erwähnte Buch von Lazzarini und Giovanni del Puppo — versagen. Auch die Liste der venezianischen Statthalter, die Ciconi abdruckt[16]), bietet für den Augenblick gleichfalls keine Möglichkeit einer genaueren Datierung, die den von Canal beigestellten Terminus ante 1732 bestimmter erfassen ließe. Der Zusammenhang mit den Malereien der Sakramentskapelle und des erzbischöflichen Palastes wird im Rahmen einer neuen Abhandlung besprochen werden.

Die Klagen über den schlechten Erhaltungszustand, welche die Quellen über den Verlust dieser Fresken in vielleicht etwas übertriebener Weise erhoben, bezogen sich nur auf die Ausschmückung des Sockelfrieses. Die Tatsache aber, daß der nämliche Raum noch andere Malereien Giambattistas birgt, ist von keinem der Forscher, nicht einmal von dem geschulten Maniago, erkannt worden. Über die Beschaffenheit ihrer Konservierung wäre zu klagen kein Anlaß gewesen; denn ihr erhöhter Anbringungsort oberhalb der großen Fenster der beiden Frontseiten des Raumes hatte sie vor jeder mutwilligen Beschädigung verschont[17]). Es sind vier Medaillons, die von reizenden, in Grisaillemanier ausgeführten Puttenpaaren gehalten werden. Der junge Künstler hat diese schwebenden Kindergestalten in den schwierigsten und kühnsten Überschneidungen und Verkürzungen auf das vorzüglichste wiedergegeben. Wagt er sich doch in einem Falle an das etwas gewaltsame, aber äußerst witzige Kunstmittel, daß das Kreisfeld des Medaillons den Kopf eines von hinten gesehenen Puttos völlig verdeckt, ohne dadurch die Kraft der aufgetragenen Funktion des Haltens der Scheibe aber irgendwie zu stören. (Man vgl. die ähnlichen Experimente der zeitgenössischen Stukkatoren [Serpotta usw.].) Die Felder der Rundbilder bergen zierliche, auf Goldgrund gemalte Darstellungen, deren Inhalt der politischen Bestimmung des Saales angepaßt ist. Szenen aus dem Leben des Kriegers, die Übergabe von Fahnen, die Rede eines Anführers an einen knienden Jüngling, auftretende Pagen und gefangene Feinde. Auch über der mittleren, gegen das Kastellplateau (also gegen N.) sehenden Tür ist eine solche Grisaillemalerei angebracht; diesmal wird ein quadratisches Relief vorgetäuscht, ohne die Zutat der haltenden Putten, die den Schmuck der übrigen Medaillons bilden; in einer mehrfigürlichen Darstellung wird hier die feierliche Überreichung eines Schildes dargestellt.

[16]) Giandomenico Ciconi, Udine e la sua provincia, Udine 1862 (2. ediz.) pag. 247f. In der Zeit von 1720/32 bekleideten verschiedene Mitglieder aus den venezianischen Geschlechtern die Würde der Statthalterschaft (1724 Federigo Corner, 1728 Michiele Pisani), in deren Palästen und Villen Tiepolo nach der Aussage Canals gearbeitet hat.

[17]) Nur ein Medaillon der Nordseite ist durch Nässe etwas beschädigt worden.

Die Auffindung der zuletzt genannten Malereien erweist fürs erste, daß die Arbeit Tiepolos im Kastellsaale einen umfassenderen Umfang angenommen hatte: es galt nicht nur die verloren gegangenen Fresken des Sockelbandes zu neuem Leben zu erwecken, sondern der Auftrag dehnte sich weiter aus. Es war also um die Mitte des zweiten Jahrzehnts der Plan gefaßt worden, den prächtigen Raum mit neuen und modernen Malereien zu verschönern. In diesem Sinne ist der Bericht Vicenzo da Canals zu verbessern, dessen Redewendung »a puntino imitando il buon fresco« bereits das Aussehen der unteren Fresken widerlegte. Die Anpassung an das Aussehen der früheren Kompositionen Grassis lag höchstens in dem Festhalten an der gleichen Technik (dem chiaroscuro) und in der Wahl der Sujets, die für die Verzierung des Saales als besonders geeignet erachtet wurden. Noch wichtiger aber ist der offenkundige Zusammenhang der Szenen der Medaillonfüllungen mit der gleichzeitigen venezianischen Buchillustration, für die Tiepolo so rühmliche, bisher keineswegs richtig bewertete Beiträge geliefert hat.

Im übrigen hätte wenigstens die Lokalforschung diesen qualitätsreichen Arbeiten mit Leichtigkeit Beachtung schenken und den Namen ihres Urhebers ermitteln können. Einige Zeit, nachdem ich die Malereien in ihrem Werte erkannt hatte, und ihre an sich wohl nicht schwerfallende Bestimmung mir unzweifelhaft erschien, ergab sich noch eine nicht unerwünschte Beglaubigung. In den handschriftlichen, kunsttopographischen Aufzeichnungen [18]), die Gia. Batta. de Rubeis gegen das Ende des Settecento verfaßte, findet sich in der Aufzählung der in Friaul erhaltenen Werke Giambattistas folgender Vermerk: »sopra li finestroni della Sala del Palazzo, dove il luogotenente soleva residere, verso i Borghi della parte d'Aquileja dipinse gli ornati, Puttini e il Bassamento delle figure militari .... dipinti dal sud. (-etto) G. B. Tiepolo«.

[18]) Udine, Biblioteca comunale, Gia. Batta. de Rubeis: »Appendice, che può servir di seconda parte all opera della pittura friulana, Saggio storico . . . . . .«



Abb. 1.

ZUR GRÜNEWALD-FORSCHUNG

VON

MINA VOEGELEN, W. K. ZÜLCH UND ALFRED MARTIN.

D. DIE VERSPOTTUNG VON MATTHIAS GRÜNEWALD

VON

MINA VOEGELEN.

Mit 12 Abbildungen.

In dem Werk von O. Hagen über Matthias Grünewald[1]) wird die Anwesenheit des Meisters in Florenz festgestellt, auf Grund einer Vergleichung der Verspottung Christi in München, mit einem Predellenbild des Pesello in der casa Buonarotti, das damals in S. Croce in Florenz hing. Auf dem italienischen Bild (Abb. 1) ist eine Szene aus dem Leben des hl. Nicolaus von Bari dargestellt. Die beherrschende Figur in dem von Hagen abgebildeten Ausschnitt ist ein Mann, der zum Schlag ausholt, mit starker Wendung nach rechts, um einem links vor ihm Knieenden das Haupt abzuschlagen. Hinter diesem Märtyrer steht zwischen anderen ein Jüngling, der, wie es scheint, entsetzt über das Geschehen, oder zur Abwehr den rechten oder beide Arme über den Kopf erhebt. Die Gebärde ist wohl kaum als Schlag zu verstehen, dazu ist die Entfernung von den Knieenden zu groß, auch zeigen die Gesichtszüge eher Schrecken als Grausamkeit. Dieser kleine Bild-

[1]) München 1919, S. 38. Vgl. auch O. Hagen, Zur Frage der Italienreise des Matthias Grünewald, Kunstchronik N. F. XXVIII. Jahrgang, 1917, S. 73 ff. und Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, Grünewald, Italien, Kunstchronik N. F. XXIX. Jahrgang, 1918, S. 225 ff.

ausschnitt soll Grünewald als Vorbild zum Gerüst seiner Komposition gedient, ihm »die Augen für neue Ausdrucksmöglichkeiten geöffnet haben«[2]. In einer früheren Besprechung[3] sagt Hagen: »Nach Ausschaltung Italiens bleibt nur diese Möglichkeit: Die Komposition ist Grünewalds geistiges Eigentum. Ein Resultat der Figuren kann sie nicht sein«.

H. A. Schmid[4] findet in der Komposition noch einige Härten, »Kompositionsrezepte und natürliche Impulse scheinen sich zu mischen«, dies läßt die Verspottung neben anderen Gründen, als Jugendwerk erscheinen. Der Einfluß des älteren Holbein, das Schulverhältnis von Grünewald zu Holbein wird festgehalten.



Abb. 2.

Was ist es nun, das in dem Bilde (Abb. 2.) zunächst nicht als Einheit empfunden wird? Die angstvolle Ruhe der gepeinigten Christusgestalt und im Gegensatz die drängend bewegte Figur des Knechtes — der Kraftaufwand steht nicht im Verhältnis zu dem, was erreicht werden soll. Trotz der Verbindung durch den Strick, trotz der gut abgewogenen Komposition bleiben die Hauptpersonen, jede für sich gesehen, getrennt. Das drängt unwillkürlich zu der Frage, ob der stark ausschreitende Mann ursprünglich nicht in anderen Zusammenhang gehört. Da man das Bild als Jugendwerk[5] anerkennt, ist zunächst der mutmaßliche Lehrer Holbein zu Rat zu ziehen[6]. Im Motiv des Schreitens kommt der Knecht Grünewalds der entsprechenden Figur auf der Gefangennehmung in Donaueschingen (Abb. 5) nahe, ebenso in der doppelten Bewegung nach vorwärts und in den nur schwach angedeuteten Raum hinein. Gerade darin besteht ein Hauptunterschied

[2]) Hagen, a. a. O. S. 84.

[3]) Kunstchronik 1918, a. a. O. S. 236.

[4]) H. A. Schmid, Matthias Grünewald, Straßburg 1911, S. 69.

[5]) A. L. Mayer, Matthias Grünewald, München 1919, S. 21 f. reiht die Verspottung erst später in das Lebenswerk des Meisters ein, er vergleicht das Bild mit der Beweinung vom Isenheimer Altar, was mir, in Anbetracht der Befangenheit der Anordnung und der Farbengebung, unmöglich erscheint.

[6]) E. Voigtländer, Zur Italienreise Grünewalds, Kunstchronik N. F. XXIX. Jahrg. 1918, S. 187 ff. weist schon auf Ähnlichkeiten mit Bildern Holbeins hin.

gegenüber der Auffassung Pesellos[6]). In dieser Gefangennehmung ist die starke Bewegung noch auffallender im Gegensatz zur vollkommenen Ruhe der Mittelfigur, bei Holbein empfindet man auch die versuchte Entwickelung nach der Tiefe als etwas Außergewöhnliches. Daß er fremde, d. h. niederländische Motive verwertete, ist ja längst bekannt. Dies führt weiter zur Vergleichung der Gefangennehmung in München, die Bouts oder Ouwater zugeschrieben wird (Abb. 3). Der vorwärts ziehende



Abb. 3.



Abb. 4.

Knecht findet sich wieder, und außer dem Schreitmotiv stimmt hier auch die Bewegung beider Arme mit Grünewalds Figur überein. Zu beachten ist, daß Judas Christus ähnlich anfaßt, wie der Mann mit der Mütze den Herankommenden im Hintergrund der Verspottung, dazu bietet sich die Armhaltung des Malchus zur Vergleichung mit Grünewalds schlagendem Knecht. Bei Bouts ist das Bild einheitlicher gestaltet, die Bewegung des Ausschreitenden ist durch das leichte Nachgeben Christi besser zu verstehen, dagegen zerfällt die Darstellung in Donaueschingen in ihre Teile. In einer Gefangennehmung der Stuttgarter Galerie (Nr. 8. Abb. 6)

[6]) Dies wurde schon durch E. Voigtländer a. a. O. S. 188 betont.

wendet der Knecht den Kopf zurück, so daß sein Gesicht im Halbprofil sichtbar wird, hierin kommt er, bei aller Unbeholfenheit im Ganzen, Grünewalds Gestalt am nächsten, während die Körperformen mehr der Figur Holbeins gleichen. Die Bewegung des Petrus erinnert wieder an das Motiv des Zuhauens bei Grüne-



Abb. 5.



Abb. 6.

wald und wie auf der Verspottung greift einer der Männer, in diesem Zusammenhang sinnlos, Christus bei den Haaren.

Von größerer Wichtigkeit ist aber, daß sich die Rückenfigur, wenn auch immer etwas verändert, dem Temperament des Meisters entsprechend, in einer Reihe von Kreuztragungen findet, und zwar meist mit Christus und einer dritten Gestalt, die von hinten mit erhobenem Arm antreibt, zu einer Gruppe zusammengefaßt; Nebenfiguren werden ergänzend eingefügt. Beispiele sind: ein Bild aus der Werkstatt des Liesborner Meisters aus Lippborg, jetzt im Museum in Münster, Westfalen (Abb. 7), die Kreuztragung aus Ennetach, von Jörg Stocker (1496) in Sigma-

ringen (Abb. 11, Spiegelbild), ein Stich des Israhel von Meckenem [7]. Aber nicht nur in der Malerei, sondern ebenso in niederländischen Schnitzwerken, lassen sich die Gestalten nachweisen, der Vorausgehende allein im Altar der Michaelskirche in schwäbisch Hall (Abb. 8), in Verbindung mit dem Schlagenden im Altar von Haltern, Westfalen (Abb. 9) und in der Marienkirche in Osnabrück (Abb. 10).

Auch in der gleichzeitigen deutschen Kunst fehlt die Parallele zur gesamten Konfiguration nicht [8]. Das früher im Zeughausgraben aufgestellte, dem Adam



Abb. 7.



Abb. 8.

Kraft zugeschriebene Relief der Kreuztragung, in der Sebalduskirche in Nürnberg (Abb. 12) ist sowohl in der Anordnung der Hauptgestalten wie der Nebenfiguren, mit Grünewalds Darstellung verwandt, obgleich der ziehende Knecht anders aufgefaßt, zum Zwecke größerer Bildgeschlossenheit nach rückwärts gewendet wird. Trotzdem die Tafeln in kurzem Abstand entstanden sind, das Bild Grünewalds 1503, das Relief 1506 [9], kann irgend welche Abhängigkeit untereinander nicht angenommen werden [10].

7) Abgebildet in Deutsche Kupferstiche aus dem 15. Jahrh., Berlin, Fischer und Franke, Nr. 21.

8) Wie Hagen angibt, Kunstchronik, a. a. O. S. 227.

9) D. Stern, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 191. Straßburg 1916. S. 97 ff.

10) Die angeführten Beispiele wurden nicht zur Vergleichung mit dem Bild Grünewalds gesammelt,

Wie aber das Bewegungsmotiv des Voranschreitenden in der italienischen Renaissance Verwertung und Gestaltung fand, zeigt Raffaels Kreuztragung im Museum zu Madrid. Daß hier fremde Elemente verarbeitet sind, wurde längst nachgewiesen[11]), die Vorbilder sind im Norden entstanden, das mag auch die Vergleichung mit den angeführten Werken beweisen, besonders mit dem Bouts zugeschriebenen Bild in München (Abb. 4, Spiegelbild).

Erst im Zusammenhang mit der Kreuztragung wird die Rückenfigur verständlich. Schwer trägt Christus seine Bürde, die ihn zu Boden drückt, der vorausschreitende Knecht reißt ihn am Strick gewaltsam weiter, während ein anderer von hinten durch Hiebe antreibt, und Christus an den Haaren in die Höhe zerrt. Die trotz



Abb. 9.



Abb. 10.

aller Verschiedenheiten unverkennbar gleiche und zwar niederländische Beeinflussung oder Abstammung der angeführten Beispiele, in Einzelheiten oder Gruppierung, läßt auf ein eindrucksvolles und weit bekanntes Vorbild schließen, das seine Bildungskraft durch Jahrzehnte hindurch fortpflanzte. Ob ein Gemälde aus der Zeit Rogiers zugrunde liegt, ob aus dem Reichtum niederländischer Schnitzerwerkstätten geschöpft wurde, das läßt sich wohl schwer feststellen, aber man wird kaum fehlgehen als Ursprung eine Kreuztragung anzunehmen.

Jedenfalls ist es leicht möglich, daß dem jungen Grünewald in der Werkstatt des Lehrers Zeichnungen aus den Niederlanden vorlagen, denn Holbein lebte doch noch mitten in einer Zeit und in einem Künstlerkreis, der sich seine Anregungen

sie sind einem Material über niederländische Schnitzaltäre entnommen, und können durch eingehende Beobachtung leicht ergänzt werden.

[11]) G. Dehio, Die Komposition von Raffaels Spasimo di Sicilia und ihre Vorläufer. Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 16, 1881, S. 253 ff.

aus dem Norden holte, wie die folgende Generation ihre Ideale im Süden fand. Bemerkenswert bleibt wie Grünewalds Gestalten hinüberleiten von den unsicheren Formen der Spätgotik zum festen Stehen und Greifen der neuen Zeit und damit die alte Ausdruckskunst steigern.

Vergleicht man noch einmal das italienische Bild des Pesello, das gerade in der Bewegung so grundverschieden ist von Grünewalds Auffassung, dann wird



Abb. 11.



Abb. 12.

sich der Zusammenhang mit der heimischen Kunst leicht ergeben, die sowohl für die Einzelformen, Bewegungsmotive, Kompositionselemente, als für den gedanklichen Inhalt Beispiele genug bietet, um einen jungen Künstler anzuregen, der mit so überragender Gestaltungskraft begabt, mit dem Wollen seiner Zeit vorwärts strebt und selbst der Gebende wird.

E. DAS DUNKEL UM GRÜNEWALD; MATHIS GOTHARDT ALIAS NYTHARDT VON WÜRZBURG.

VON

W. K. ZÜLCH.

Mit 2 Abbildungen.

Anno 1917 veröffentlichte ich an dieser Stelle[1]) gesammelte Notizen über den Frankfurter Bildhauer und Maler Mathis Grün von Eisenach (1512—1532), die wohl geeignet waren, die Verwirrung in der biographischen Legende vom Grünewald zu erklären: weil nämlich gleichzeitig mit dem hypothetischen »Grünewald«, dessen Eigenname erst reichlich 150 Jahre nach seinem mutmaßlichen Tode in der ersten deutschen »Kunstgeschichte« auftaucht, in Frankfurt ein Maler, Bildhauer und Bildschnitzer, der Mathis Grün arbeitete, und daß dieser wohl schuld an der von Sandrart aufgezeichneten Tradition voll ungelöster Rätsel sein könne. Denn das Frankfurter Archiv schweigt beharrlich nicht nur vom Grünewald, auch von seinem Schüler Adam Grimmer. Jetzt ist von O. Hagen ein Buch über Grünewald erschienen, das historisch nichts Neues brachte, als was H. A. Schmid schon in seinem Grünewaldwerk uns gegeben hat. Freilich steht weder H. A. Schmid, noch sonst jemand auf dem Standpunkte, anzunehmen, Sandrart habe seine deutsche Akademie auf Grund von archivalischen Studien[2]) geschrieben, die Philipp Uffenbach ihm zugesteckt habe. Der Zweck meiner Zeilen damals war, diese Notizen über den authentischen Mathis Grün weiteren Forscherkreisen zugänglich zu machen und sie zu erhalten, als ich zum zweiten Male ins Feld ging. Dabei fügte ich einige Urkunden über einen zweiten, gleichzeitig mit Grünewald in Frankfurt nachweisbaren Maler Mathes hinzu, die über den Mathes Nithardt alias Gothardt von Würzburg, der die Schwierigkeit der archivalischen Forschung für eine Zeit, die fast nur mit Vornamen und Zunftbezeichnung benennt, erhöht. Dieser Maler M. Gothardt alias Nithardt ist nun das historische Ereignis in Hagens Buch geworden, denn Hagen hat sofort die von mir nicht erwähnte Beziehung zum Grünewald-Monogramm entdeckt. Leider ist diese Beobachtung schon meinem verehrten Lehrer Carl Neumann, Heidelberg, wie dem engen Kreise meiner Freunde eine bekannte Tatsache, die vorsichtig von uns weiter verfolgt wurde, ehe Hagen sie im Repertorium las.

[1]) Rep. f. Kstw. 40. 1917. N. F. V. 120.

[2]) O. Hagen, M. Grünewald, S. 214. Die dort von O. Hagen angewandte Redeweise bleibt an ihm haften, sachlich enthält sie Irrtümer, die, soweit nötig, von mir berichtigt werden. Beifolgender Aufsatz entstand im Winter 1918/19. Seitdem wurde gegen Oscar Hagen im Monatsheft f. Kstw. 1919. XII. Seite 349 ff. von V. C. Habicht, K. Gerstenberg und R. West geschrieben; zu einem fast vernichtenden Urteil kommt Ludwig Baldass im Beiheft I der Graphischen Künste 1920 S. 1 ff. — Entscheidendes zur Grünewaldfrage bringt Joseph Bernhard, die Symbolik im Menschwerdungsbilde des Isenheimer Altares. München 1921. Patmosverlag.

Es liegt mir fern, Hagens Buch bis ins Einzelne zu besprechen. Die originelle Zusammenfassung und Neuordnung der uns erhaltenen Kunst Grünewalds stellt zweifellos eine Bereicherung dar. Jedoch wird das Wesentliche, von H. A. Schmid gegeben, lediglich von Hypothesen überschritten, wo der Verfasser, nach eigener Angabe, sich um seiner Italienfunde willen gezwungen sieht, auf das Lebensbild des Meisters einzugehen. Jedoch der Hauptzweck des Buches: die innerste Wesensart von Grünewalds Kunst zu erkennen, dieser Erkenntnis die gebührende Geltung und weitesten Einfluß zu verschaffen, ob dieser Zweck der subjektiven und durchaus nicht unbestrittenen Interpretation Hagens gelingen soll? Einen Interpreten von hinreißender Gewalt und Tiefe der Auffassung hat Grünewald vor Hagen gefunden, Rieffel[3]), der in unvergleichlicher Weise zeigte, wie Grünewalds Schöpfungen, losgelöst von allem unkünstlerischen Beiwerk, organisches Erlebnis werden können. Leider aber zeigte Rieffel nur an Einzelnem den Weg, ohne uns eine Gesamtwürdigung zu schenken. Diesen Weg ist Hagen nicht gegangen.

Eine Entdeckung führte den Verfasser dazu, die italienische Kunst zu durchsuchen, um Grünewald zu finden und zu deuten. Mantegna, Sandro Botticelli, Massacio, Castagno, ja Raffael treten auf, und schon durch die Forschung klar gefaßte Spuren werden um derentwillen verlassen oder ignoriert, abgesehen von der mit Hartnäckigkeit verfolgten Glasmalerei. Wer aus den vielfachen Forschungen der letzten Jahre vor dem Kriege ersehen hat, wie über die Alpen, von Burgund und den Niederlanden aus die italienische Renaissance mit tausend Fühlern nach Deutschland drang, wie mannigfache Bestellungen von Deutschland aus in Italien ausgeführt wurden, wie die großen Buchhändler italienische Vorbilder zu ihren Illustrationswerken sich verschaffen, wer überhaupt einen Einblick in die sich allmählich erst durch strenge Quellenforschung[4]) erschließenden Zusammenhänge kultureller Wechselbeziehungen im ausgehenden 15. Jahrhundert gewonnen hat, der wird sehr vorsichtig gegenüber einseitiger Stil- und Bildkritik. Wer jedoch die strenge historische Forschung nach Belieben und nur in untergeordneter Bedeutung bewertet, der wird notwendig zur Einseitigkeit und im Ergebnis zu tendenziöser Entstellung geführt. Hagen betont immer wieder den seine Zeit überragenden Genius Grünewalds, der die vorhandenen Ansätze und Probleme zur Vollendung führt. Wenn eine Fragestellung, ein Problem schon in der deutschen Kunst gegeben war, aus der er herauswächst, warum soll Grünewald erst in Italien eine Intuition empfangen, die der Norden ihm schon auf seinen Wegen bot? Ich will von Fall zu Fall gehen, um zu zeigen, daß Hagen viel übersehen hat, um nur Italien sehen zu können.

3) Zeitschrift f. b. Kst. N. F. 1904, S. 153, Fr. Rieffel.

4) J. Poppelreuter über Einfluß der Hypnerotomachia Poliphili — die Arbeiten von P. Kristeller über Buchillustration u. vieles andere.

Die Kunst des Mäleßkirchers ist schon von Glaser nahe an Grünewald herangerückt worden, er genügt vollauf, um Masaccio entbehren zu können. Statt Castagno zu beschwören, empfiehlt es sich, die breite Bahn zu studieren, die die reduzierte Golgathaszene, Kreuz und Kruzifixus eine Mindestzahl von Personen überragend, in der deutschen Kunst beschreibt, bis zu dem Weißfrauenbild in Frankfurt, und der von Rieffel behandelten mittelrheinischen Kreuzigung, und man wird dem Genius Grünewalds die endgültige Formulierung eines gegebenen Problems in höchster Steigerung überlassen können. Vielleicht wäre bei einer genaueren Prüfung des mittel- und oberrheinischen Kunstgebietes, in dem schon früh nordwestliche und südliche Einflüsse den lokalen Kunstcharakter fruchtbar durchdringen und auf breitere Grundlage stellen, bei Hagen manches nicht mit solch apodiktischer Schärfe hervorgetreten. Warum wird Schongauer zitiert und werden von dessen Kunst erheblich abweichende Dokumente Straßburger Kunst nicht beachtet? Ebenso ergeht es dem Kreise um den Hausbuchmeister, aus dem eine Individualität ohne Namen, der Meister vom Amsterdamer Kabinett, ohne Hemmung in Grünewalds Wesensart hinüberleitet. Die Malweise Grünewalds, seine rätselhafte Behandlung und Wertung der Farbe, ist schon längst versucht worden, aus diesem engen Kreise herzuleiten. In und um Mainz verdichten sich die Indizien. Die Buchmalerei dieses Hausbuchmeisterkreises bringt aus der gleichen Werkstatt, der die Skizzensammlung des »Mittelalterlichen Hausbuches« entstammt, zwei Miniaturen, das Episcopale[5]) der Aschaffenburger Schloßbibliothek um 1470/75 und den Breviarius Moguntinus[6]) in Gotha von 1480, der sich sehr nahe bei dem farbenschönen und ihm verwandten Gothaer Liebespaar befindet. Die Farbprobleme in dem Gothaer Breviarius, unerhörte Abwandlungen und Übergänge in immer neue Farbtöne leiten direkt zu Grünewald über. Hier im mittelrheinischen Kunstgebiet, damals durch einheitliche Regierung von Mainz bis Aschaffenburg ausgedehnt, empfing Grünewald die Probleme, die er zur Vollendung führte. Die Mondscheinlandschaft des Hausbuchmeisters war doch auch ohne Italien entstanden.

Welches starke Ausdrucksvermögen in der deutschen Kunst lag, zeigt selbst die farblose Wiedergabe einer Miniatur[7]), deren durchaus noch primitiver Schöpfer in den Donaukreis gehört. Herausgefühlt aus den anschaulichst malenden deutschen Evangelienworten, reicht die Leistung des Künstlers zurück zu Claus Sluyters Grabfiguren, wie sie zu Grünewalds Auferstehungsbild wohlverwandt hindeutet, mit dem Finger Johannes des Täufers vom Golgathabild! Es ist eine Seele, eine

[5]) Gotha, Breviar gemalt 1480 für Administrator Adalbert von Sachsen, Geschenk des Erzbischofs Diether von Isenburg.

[6]) Episcopale für Erzbischof Adolf von Nassau, Geschenk des Mainzer Domkapitels (1463—1475).

[7]) Der ältere Miniator der sog. Mathis Gerung-Bibel in Gotha. Mit gütiger Unterstützung des Herrn Geh. Rat Ewaldt. Der bezüglich Ornamentik, Landschaft u. malerischen Empfindens bedeutende Miniator, der das Zeichnerische der Personen bis zum Grotesken negiert, wird an anderer Stelle zu behandeln sein.

Kraft im Linienfluß, im Werten der Farben, in der konzentrischen Gewalt des Aufbaues (Abb. 1).

Besser als ein Grünewalds Zeit recht fern liegendes Evangeliar aus der romanischen Kunst wird die abgebildete Miniatur die ganze drängende Kraft deutschen Kunstwillens dokumentieren und unsere Gedanken recht weit von Italien fortführen. Sie-will nicht entfernt etwa als geschautes Vorbild Grünewalds angesprochen werden,



Abb. 1. Miniatur aus der sog. Mathis Gerung Bibel in Gotha fol. 28. Verklärung auf Tabor. In den weinroten Himmel hängen r. u. l. blaue Wolken. Grün in versch. Schattierung Wiese u. Bäume, schwarz die Stämme. Braungelb der Felsen, Christus in weißem Gewand, das Gesicht golden. Die Jünger lila, blau, grün mit braunem u. rotem Haar

sie soll nur als kleiner Bruchteil zeugen für unendlich vieles, was verloren ging oder noch nicht wiedergefunden wurde. Sie ist nur ein unendlich kleines Teilchen der Summe von Kräften die Grünewald im Isenheimer Altar zusammenfaßte.

Hagen selbst betont öfter, daß Grünewalds Genius sich an dem dogmatischen Schema der Ikonographien stößt, fast als ob er die Textstellen neu interpretieren wolle, er gießt sie in neue, ihm eigene Ausdrucksform. Die formale Übereinstimmung nun einer Legende vom Heiligen Nikolaus van Bari, gemalt von einem italienischen Dutzendkünstler, mit Grünewalds Verspottung ist für Hagen der Angelpunkt seiner Annahme, daß Grünewald nicht nur in Italien war, sondern aus diesem recht wenig ansprechenden Bild ein Erlebnis mitgenommen habe. Wie aber, wenn aus der deutschen Kunst ein Bild erhalten wäre, das ähnliche

Abb. 2. Stich des Hilarius Dietterlin von 1621 nach einem jetzt verschollenen, von ihm restaurierten Gemälde im Chor der Predigerkirche zu Straßburg.

formale Übereinstimmungen enthielte, im Ausdruck größere innere Verwandtschaft besäße und sich dazu an einem Ort befunden hat, den Grünewald zweifellos sah? Daß Grünewald das Bild in der Straßburger Dominikanerkirche gesehen hat, die um 1500 durch die Rosenkranzbruderschaft und berühmte Prediger im Brennpunkt der kirchenpolitischen Erregung und Bewegung stand, ist dabei gänzlich unerheblich, weil der Kernpunkt in dem Beweise liegt, daß überhaupt kurz vor Grünewalds Auftreten derartiges in der deutschen Kunst geschaffen wurde! Die Gefangennahme unserer Abb. 2 hing im Chor der Dominikanerkirche zu Straßburg[8]) und ist nur im Stich erhalten. Das Bildschema einer Gefangennahme hat so unendlich viele Berührungspunkte mit einer Verspottung, daß auch Hagen sie miteinander verwechselt (S. 82). Es ist falsch, wenn er zu sehen glaubt, daß der kuhtreiberhafte Scherge Christus fortzureißen suche. Grünewald malte eine Verspottung, jedoch nur auf einer Gefangennahme wird Christus schließlich fortgeführt. Der Mann, der den sehnigen Körper bildeinwärts in allen Muskeln gespannt hat, wie der Diskuswerfer, wie ein Sekundant auf der Lauer, wird in der nächsten Sekunde mit

[8]) Eingehende Untersuchungen in Straßburg über das Schicksal der Kirche u. des Bildes wuchsen zu solchem Umfang an, daß sie hier nicht veröffentlicht werden können. Ich gebe nur das Ergebnis in Kürze wieder, stelle aber das Material gern zur Verfügung, zumal unter den veränderten Verhältnissen die Quellen nicht mehr in deutschem Besitz sich befinden.

der ganzen Spannkraft seines Körpers den Knotenstrick auf Christi Haupt niedersausen lassen. Wie er späht unter dem dunklen Schirm vor dem hellen Wams, den richtigen Moment zu erfassen, daß nicht der Strick die Hand des Dreschgenossen trifft. Geübte Drescher, geschulte Schmiede auf dem Amboß. Schön im Takt! Der monotone Rhythmus des Dreschens, keine Spur von Fortreißen ist ausgedrückt. Der Spielmann pfeift und schlägt den Takt zu der endlosen Folter, darin liegt das Grauenhafte der Darstellung. Nun ist's genug, hört endlich auf! wuchtet die dicke Gutmütigkeit hinein in die — Dreschtenne.

Die Gefangennahme steht, wie Hagen bewiesen hat, einer Verspottung zum Verwechseln nahe, im besonderen die Grünewalds dem abgebildeten Straßburger Ölberg. Und da hier alle Probleme Grünewalds, die der körperlichen und seelischen Kontrapostierung, schon gegeben sind, versuche man von hier aus zu Grünewald zu kommen, betrachte den fernen Pesello einstweilen als ein nicht ganz seltenes Spiel des Zufalls.

Das noch nicht behandelte Straßburger Bild erfordert eine kurze Erklärung. Das Bild befand sich als Teil einer Passionsfolge von 8 Tafeln an der Wand des Chors. Auf dem Hochaltar wurde 1505 ein Rosenkranzgemälde des Hieronimus Gräff, gen. von Frankfurt[9]) aufgestellt. Als der Chor 1621 für eine Universitätsfeier hergerichtet wurde, unterzog man die Passion einer sehr sorgfältigen Restaurierung[10]). Der 11jährige Barthel Dietterlin zeichnete die Gefangennahme ab, die der Vater, Hilarius D., in Kupfer publizierte. Den Kupferstich, der in den Sammlungen in Berlin, München, Straßburg und im kunsthistor. Institut Heidelberg vorhanden, gibt unsere Abbildung wieder. Die Literatur über den Stich ist

9) Thomas-Archiv Straßburg. Akten der Predigerkirche. 1490—1525. Originalquittung vom 6. Nov. 1505: „Ich Hieronimus Graefe von Frankfurt Moler u. Bürger zu Straßburg bekenne . . . dass mir . . . Herr Jakob Würtenberger . . . prior . . . bezahlt haben 270 gulden . . . von der tafeln des Rosenkrantzes u. 45 gulden von dem ussgezugk derselben tafeln zu malen . . . 1 gulden von einem tuch für den fuss zur tafeln . . . .“ Daran Siegel des Malers mit Monogramm J. G. u. Wappenschild mit Kopf.

10) „Das alt gemäldt in dem chor prädiger closter | welches in acht historien verfasst, erfordert, dass es mit darzu praeparierten Laugen abgewaschen, doch eine moderation drinn zu halten, damitt man nicht mehr dran verderbe, als nutz schaffe. darnach mit einem sonderbaren firniss erfrische. Undt dieweil es bin undt wieder häfftig beschädigt, dass mans mit farben wider ergäntze, da dann wohl in acht zu nemen, dass dem alten meister sein manier u. lineamenta nicht verfurcht (?) werden u. verdient man daran, so mans getrewlich machen will, nemlich 10 fl. ß.

Wolte man aber solch gutt alt gemäldt de novo gantz u. gar mit guten u. köstlichen farben übermalt haben, darzu dann ein experientia u. gutter verstandt von nöthen, das abermals die antiquität observirt u. die arbeit nicht deformirt würde | erfordert arbeit u. farben 30 fl.“ Hilarius Dietterlin Mahler. Die undatierte Urkunde trägt die Notiz: „hat keinen ß weniger nemmen wollen als 30 fl ß | die ihme auch baar bezalt werden. P. St.“, u. liegt als Beleg in einem Aktenbündel „Rechnung des Ammeisters Peter Storck von 1621, Verbesserung dess Chors u. collegii Praedicatorum' auff die in anno 1621 vorgestandene Promulgation des neuerlangten kaiserlichen privilegii u. darauff erfolgten Act. Doctoral.“ 7. Juli 1621. Die kaiserliche Verleihungsurkunde ist 5. Febr. 1621 datiert, zwischen diesen Daten fand die Restauration statt. Die beiden Söhne Wendel u. Bartel als Malergehilfen erhalten ein Trinkgeld. (Akten d. Thomas-Archivs Straßburg. Universität 9. Nr. 102 u. 18. 100.

allenthalben falsch. Die Begleitumstände, Urkunden und der Augenschein zwingen eine getreue Kopie anzunehmen.

Geringe Unklarheiten sind auf die Beschädigung des Originals und Mißverständnis des Kopisten zurückzuführen, sind aber unwesentlich. Der aus dem Gestein grinsende Fratzenspuk scheint prägnantere Form erhalten zu haben. Gerade den jungen Zeichner Barthel D. aus der mit größter Energie neugotisierenden Familie Dietterlin finden wir einige Jahre später als Schöpfer höchst phantastischer Ornamentstiche und Karikaturen. Das Original ist so getreu kopiert, daß einer Prüfung sofort ganz bestimmte Künstlerpersönlichkeiten vorschweben. Manches klingt an Isenmann an, sehr vieles an den älteren Holbein (wie äußerlich die Waffen und die Flechtschuhe). An Energie des Ausdrucks übertrifft die bildlich und kostümlich archaische Darstellung beide, und für beide ist die psychologische und kompositionelle Zusammenfasssung konsekutiver Szenen zur Bildeinheit zu reif. Das Gebet am Ölberg beherrscht zu zwei Dritteln die kombinierte Komposition, doch ist sie mit Ausdrucksmitteln so gesättigt, daß das Ereignis der nächsten Sekunde in die Auffassung des Beschauers hereindrängt: Christi Hände zerspreizen vor dem unabänderlichen Kelch, Petri Schwert zückt schon aus der Scheide, noch ein Schritt des Hauptmanns und die Gefangennahme wird Gegenwart sein! Von rechts läßt der Künstler die neue Szene hereindrängen, wohl überlegt abgesetzt hinter der scharf überschneidenden Feldkulisse. Die Gefangennahme ist gänzlich neu orientiert, denn der Prospekt zeigt im Gegensatz zu links eine zur Stadt ansteigende Hügellandschaft, und etwas drastisch deuten die unbelaubten Bäume den Szenenwechsel an. Diese beiden Passionsfolgen sind nicht mehr im alten Sinne einfach nebeneinander gestellt. Sichtbarer kann das Loslösen vom traditionellen Nachbeten und das Ringen nach neuem Inhalt und Form kaum nachgewiesen werden. Kontraposte im Ausdrucke, in der Natur, in der Einzelfigur, dazu der Versuch des fixierten Momentanen bringen lebhafte Erregung, alles fließt, stößt sich aneinander. Wie ein starker Strom tritt die Bewegung in die splitternde Türe, steigert sich in die Personen, kreist um Christus, und mit den Zähnen der eine, mit dem Strick reißt sie der zweite Knecht aus dem Bilde. Alles erinnert lebhaft an Holbeins Frankfurter Tafeln, aber die gedrungenen Figuren sind nicht die Holbeins. Und der Kopist der Apokalypse Jeronimus Gräff[11]) ist für uns in seinem malerischen Werk nicht faßbar, um ihn heranzuziehen. Jedenfalls ist das hier der gleiche, freilich noch befangen nach Ausdruck ringende Wille, der uns auf Grünewalds Verspottung in des stärkeren, jüngeren Meisters Prägung so überraschend entgegentritt.

---

[11]) Der Maler Jeron. Gräffe hat von Frankfurt nur den Herkunftsnamen, den schon ebenso sein mutmaßl. Ahne Maler Johan Grefe von Frankfurt 1462 in Straßburg führt. Cf. Rep. f. Kstw. 15. S. 37. Historisch belegt sind für ihn die Jahre 1500—1511 in Straßburg. — Thieme-Becker, Lex.

Betrachten wir die Vergleichsmomente der Straßburger Darstellung und Grünewalds Verspottung: der bereits besprochene Scherge in Fechterauslage, Motiv von Pesello nach Hagen, ist hier gleich zweimal vom Maler behandelt, rechts vorne. Der mit den Holbein-Strohschuhen neigt sich schon verdächtig bildeinwärts, zeigt dabei recht gute Dreivierteldrehung. Der rechte Nachbar hat die Wendung vollkommen ausgeführt, das rechte Bein ist ausgreifend gekrümmt, das linke Bein stößt kräftig ab, um Christus fortzuziehen. Christus selbst deutet ganz klar den Beginn des Fortschreitens an. (N. B. vergißt freilich der Künstler, daß das Ohr des Malchus noch anzuheilen ist! die Körperlage des Malchus ist eine unmögliche und wohl aus einer schadhaften Stelle des Originals zu erklären.) Wie auf der Verspottung bläst der Spielmann seinen Tusch, links, wo ihn die torsprengende Menge niedergetreten hat, führt er Trommel und Flöte. Steil von oben sticht eine Panzerfaust auf Petri Haupt, faunische Gesichte grinsen über Schultern, in unerschütterlicher Ruhe steht neben der Steillinie des Felsens der Gepanzerte. Alle Momente der Verspottung Grünewalds sind also in der Straßburger Ölbergszene enthalten.

Beachtenswert sind die Lichtquellen: der Mann mit der Mützenbrille deckt sein Flackerlicht mit der hohlen Hand, herausgefallen brennt Malchus' Kerze am Boden weiter, und von oben leuchten Fackeln in die Nacht. Der mit Energie geladene Hauptmann[12]) trägt seine Armbrust mit ganz außergewöhnlich verdrehter Hand und erinnert so an den Fiedler im Engelkonzert. Das mystisch-allegorische Spiel der linken Ecke verdient auch Beachtung: Schwertel, Weinstock und das Fröschlein, das im nächsten Augenblick ein Opfer der Schlange ist, alles hat Sinn und läßt sich deuten. Der Boden ist noch spärlich nach alter Schule mit Blumen gemustert. Deutlich betont der Künstler die spielerische Behandlung von Lederschnallen, Senkeln und Schleifen, die zwar noch dem typischen Grünewaldknoten fern stehen, aber doch zu ihn hinleiten. Ganz eigenartig wild ist die krause Befestigung des Fahnentuches an der wuchtig aufstechenden Lanze. Kehren wir vom Einzelnen zum Gesamteindruck zurück. Die splitternde Tür, das gezückte Schwert, Christus auf dem Gipfel der Ekstase — und die Jünger schlafen. Rechts ist alles wilder Tumult, nur Johannes schläft, aber im nächsten Moment wird er in den Trubel gerissen, zwei Hände krallen sich schon in den Mantel. Wahrlich ein Ringen nach Ausdruck, wie es in gleicher Stärke noch gleichzeitig Veit Stoß[13]) zeigt. Dessen Gefangennahme von 1486, unsere Abbildung, etwa noch die Gefangennahme bei Bock Tafel 8 genügen vollauf, um Pesello entbehrlich zu machen.

---

[12]) Auf dem Wappenschild ist das Symbol des Judentums, der Spitzhut angebracht. cf. Holbein u. H. Pleydenwurf, C. Witz, Synagoge.

[13]) Dessen Gefangennahme im Chor der Sebalduskirche Nürnberg zeigt die steil am Rande niederschlagende Faust, 1499.

Auf der Suche nach mehreren Belegen für Grünewalds italienische Reiseerinnerungen stößt Hagen auf die romanische Architektur auf der Kreuztragung. Dem ist entgegenzuhalten, daß romanisierende Architekturen in Deutschland, zumal im Süden, das ganze 15. Jahrhundert hindurch gemalt wurden: Witz, Herlin, Jörg Stocker als einige Beispiele, und es ist nur ein Ergebnis der den Künstler umgebenden Welt, die noch voll romanischer Bauwerke war. Um 1500 häuften sich ganz auffällig ungotische Bauteile in den Bildern. Am besten läßt sich das überblicken und feststellen an dem Wunder der Zeit, den frühen illustrierten Drucken, etwa im Virgil und den Reisebüchern. Der neue antikische Geist macht sich bemerkbar, der Künstler kommt dem entgegen und sucht seine Motive bei dem ihm zunächst liegenden »Altertum«, der ihn umgebenden romanischen Welt. Schnell dringen dann die italienischen Formen durch den Buchhandel und Formschnitte übermittelt und gefördert nach und führen im deutschen Überschwang schnell zu Phantasiearchitekturen. Das große Gebiet der Graphik ist in dem Buche von Hagen jedoch gar nicht beachtet. An der Graphik sind aber um 1500 ohne Ausnahme alle Zunftgenossen Grünewalds beteiligt, Buchillustration und Einblatt bot jedem jungen Künstler sofort Verdienstmöglichkeit. Sie bot ihm aber auch das reichste Studien- und Bildungsmaterial. Die Graphik war die herrschende, blühendste Kunstübung der Zeit, es steht außer jedem Zweifel, daß Grünewald ausübend oder anschauend sich an ihr nicht beteiligt hätte.

Auf dieser romanisierenden Kulisse der Kreuztragung stehen Schriftzeichen. Buchstaben von gleichem Duktus tragen die Frankfurter Tafeln, lateinische Kapitalschrift. Es sind schlanke, klare Typen mit italienischem Charakter. Kurrentschrift findet sich nur auf zwei Studien: die Worte »Frankfurt« und »Isenaw« und die große Inschrift auf der Oxforder Zeichnung. Diese letztere will Hagen nur für Grünewalds Handschrift ansprechen! Ohne mich in physiognomische Erörterungen zu verlieren, steht für den Paläographen fest, daß diese Züge mit echten Handschreiben Ph. Uffenbachs zeitlich zusammenfallen. Eine Schrift von 1600 ist nicht mit einer solchen aus vor 1530 zu verwechseln! Dazu steht diese Handschrift mit ihrem derben, massigen Zug in gar keinem Verhältnis zu Grünewalds gemalten Schriftzügen. Inhaltlich beurteilt dürften wohl wenige dem Grünewald zutrauen, daß er sich in so plumper Form verewigte. Die flüchtigen Notizen: das gehört nach »Frankfurt« für mein Dominikanerbild, das nach »Isenheim« zu den Antonitern, die hat Grünewald geschrieben[14]).

[14]) Die Aufschrift der Oxforder Zeichnung ist mit einem längeren Schreiben Uffenbachs (Barthol.-Stift. Nr. 409. Städtisch. 1604—1606) verglichen worden. Das Ergebnis war, daß die Aufschrift nicht von Uffenbach stammt, aber aus seiner Zeit, nicht von vor 1530 sein kann. Herr Archivdirektor Dr. R. Jung hatte die Güte, sowohl die betreffenden Belege herbeizuschaffen als auch die Schrift zu prüfen. Daß das linke Wort Mathis von der gleichen Hand herrührt, wie die rechte lange Inschrift, dürfte wohl nicht bezweifelt werden.

Es wäre nun noch ein sprachlicher Irrtum zu berichtigen. Aus jeder Urkundensammlung geht die Tatsache hervor, daß berufsmäßige Schreiber mit absoluter Willkür über Eigennamen verfügen, die seltsamsten linguistischen Kostümierungen begegnen. Die sprachliche Unsicherheit ist sehr groß, ebenso groß aber die Gefahr, ohne genügendes Material Schlüsse zu ziehen. Gerade zu dem Namen Isenheim konnte ich früher ganz eigentümliche Beispiele aus der Zeit um 1520 bringen. Erst die längere Übung läßt auch da das Gesetzmäßige der Entwicklung erkennen, selbst an einem Orte des Zusammenströmens vieler Mundarten. Saltomortales jedoch, wie sie von Hagen zu ganz bestimmtem Zweck auf Seite 214 mit Ochsenfurt und Aschaffenburg angestellt werden, sind als unwissenschaftlich abzulehnen. Da müßte er doch wenigstens einen Beleg bringen, daß —burg und —furt öfter vertauscht sind, statt so etwas schlechthin zu behaupten. Ossenburg, Oschenberg, Oschnaburg für Aschaffenburg steht so fest, wie dies heute noch in dem populären Ascheberg fortlebt. Aber die Furt der Ochsen ist selbst im Volksmunde keine Burg der Ochsen.

Seite 214 spricht Hagen mit bewußter Absichtlichkeit stets von dem »Bildschnitzer« Grün, obwohl ich diesen Künstler als Bildhauer, Maler und Bildschnitzer urkundlich feststellte. Derartiges Verfahren bei heiklen historischen Themen führt nur zu größerer Verwirrung, und der Glaube gewinnt leicht Raum, daß der Autor zu subjektiver Befangenheit neigt, gern in die Dinge hineinsehen und hineintragen möchte, was nicht an sich vorhanden ist. Wenn wir so von ihm selbst vorbereitet an die Pesellohypothese herangehen, wird Hagen wohl keine vertrauensvollen Gefolgsleute finden. Im gleichen Sinne beruht es auf einer historischen Ungenauigkeit, wenn Hagen mit Hilfe des Mathes Grün versucht zu erklären, daß Grünewald sich bewogen gefühlt haben könne, das N seinem Monogramm hinzuzufügen, um sich von dem gleichlautenden des »Bildschnitzers« zu unterscheiden. Erstens hat ein »Bildschnitzer« schon gar nichts, ein Bildhauer aber auch nichts an dem rein malerischen Helleraltar Dürers zu tun. Ferner hatte Hagen nur meine Daten über den M. Grün, und die besagen, daß dieser erst 1512 sicher in Frankfurt nachweisbar ist. So konstruiert man nach Belieben, aber das ist keine Geschichte. Einen Künstler mit einem dem Grünewalds so ähnlichen Monogramm, daß ihn der verehrte Forscher H. A. Schmid in seinem Grünewaldwerk aufnahm, hätte Hagen kennen und heranziehen können: den Martin Caldenbach[15]), der zur Zeit der Entstehung des Helleraltars in Frankfurt nachweislich arbeitete.

Nachdem der für Sandrart wahrscheinlich in seiner Grünewaldlegende bestimmend gewesene Mathes Grün von mir historisch festgelegt ist, sollen nun die

[15]) Das Titelbild zu: Der schwangeren Frauen Rosengarten von Euch. Röslin 1511. abgeb. bei H. A. Schmid im Anhang ist vom Martin Hess. Dieser verbindet die Vertikalen seines M mit einer Bogenlinie, klar unterschieden von der bis zur Basis gebrochenen Horizontalen im M des Grunewald. Cf. die Arbeit über ihn im Rep. 1917.

Urkunden über den Maler Mathes Nithardt alias Gothardt der kunsthistorischen Kritik übermittelt werden. Abermals lassen sich über die dort angegebenen Orte Seligenstadt und Altkirch im Elsaß, wenige Meilen von Isenheim, ferner über Halle und über die höchst seltsamen Lebensumstände dieses Maleringenieurs Phantasiebrücken zu Grünewald schlagen — der Zweck der Veröffentlichung ist jedoch ein rein historischer.

DIE URKUNDEN[16]).

I. Mathis Gothardt alias Nithardt, Herbst 1526—Februar 1527; Frankfurt.

1527. 30. I. Mathis Maler — durhenslich.

Meister Mathis maler sagt er vilveltig con . . . (?) handlung mit dorhensl gehabt 4 gulden halben, er ime gutlich geben, dweil Lorentz seifensieder by dieser handlung gewest, so wegen fürtrag u. ob furternis, hab er dorhensl by uff hut herlassen gebiethen, lassen den eidt uffzunehmen, derglichen, wie lang meister Lorentz by ime u. durhenssen in cost gewest. petit co. ime den eidt uffgenommen u. die zugnisse by myn hern zu behalten[17]).

1527. 30. I. Mathis Maler gebiet Lorenz Seifensieder kundschaft zusagen gegen Dhorhenslin[18]).

1527. 30. II. »Meister Mathis Nithardt[19]) von Würtzburg maler spricht zu Hansen Ruckus[20]) schnider vor 4 gulden gelihens gelts«, die er ihm in vergangener Herbstmesse geliehen u. für 1 Gulden, den Hans ihm zuviel angerechnet hat als Kostgeld für den »Seuffenmacher« der 8 Wochen bei ihm gewohnt hat.

Der Beklagte bestreitet seine Schuld, u. es wird Termin auf den nächsten Dienstag angesetzt, wozu als Zeugen die Frau des Hans Seidenferbers u. der Anwalt Mathis Schlickhart geladen sind. Der Ausgang des Prozesses ist nicht erhalten wohl aber das fortlaufende Gerichtsbuch, weshalb zu vermuten, daß der Prozeß in Frankfurt nicht weiter verhandelt ist[21]).

II. 1527. 8. V. Die Mühlenzeichnung für Magdeburg.

Maister Mathissen dem Mahler der muhlen Contravision zumachen begunstigen wie der [Rat] von Maydburg begert hat[22]).

[16]) Die Urkunden befinden sich im Frankfurter Stadtarchiv u. werden deshalb ohne Ortsangabe nur mit der archivalischen Quelle zitiert. Dem Archivdirektor Herrn Prof. Dr. R. Jung bin ich für weitgehendste Unterstützung, ebenso wie dem Herrn Professor Dr. F. Bothe, zu besonderem Danke verpflichtet.

[17]) Gerichtsbuch 1527. fol. 9.

[18]) Relationen der Richter 1527. f. 4.

[19]) Der Familienname Nithardt ist in Frankfurt nicht unbekannt: Hans Nythard von Lare snyder (Bürgerbuch 1452, 78); Hans Nithardt smid von Bonames (Rachtbuch 1520, 127); Herr Ludwig Nythardt, Altarist im Dom (Gerichtsb. 1508); Münzer Hans Neithardt, Geselle des Münzmeisters Hans Schrauf von Würzburg 1467 (P. Joseph, Guldenmünze S. 114).

[20]) Nach seiner Wohnung dem Torhaus des Hainerhofes „Torhänslin“ genannt.

[21]) Gerichtsbuch 1527. 19.

[22]) Bürgermeisterbuch 1517, f. 3b.

(Magdeburg will nach dem Muster der berühmten Mainmühlen eine gleiche Anlage bauen. Der Maler soll eine Visierung, Zeichnung ausarbeiten. Nach des Mathis Nithardt Tod erbittet Magdeburg den Frankfurter Werkmeister Caspar Weitz zur Ausführung u. schickt eigens seinen Gesandten Dr. Leonhard Mertz »des Molwercks u. Stad gebewde zu besichtigunge«[23].)

III. a) 1528. 1. IX. Der Nachlaß des † Mathis Gothardt alias Nithardt.

.... Burgermeistere, Rathmannen, Meistere der Innungen u. Gemeynheit der Stadt Halle .... So als Meister Mathes Gothart ein Mhaler adder Wasserkunstmacher allhie zu Halle in Ewer weissheit dinst in got verschieden, welcher uns vor seinem sterben eroffnet ... das er seyn Testament zuvorm, ehe er hireyner gezogen ist, gemacht ... u. zu Frangkfurt am Mayn eynem burger ... meister Hans Seidenstigkern zu dem eynhorn[24]) .... zuverwaren gethan hat, auch zwene des Raths doselbst darbey zu zewgen gehabt. .... dieweil ... meister Mathes in E. E. w. dinste gestorben zeligen, aber er leider nit viel ausgericht, E. E. w. wollen ... Stadt Frangkfurt günstigk schreiben, das gedachter Rathe doselbst bey ... Hansen Seidenstigkern günstige einsehung wollen thun, das solch Testament ... seinem gegebenen kinde, wellichs zur Seligenstat bey einem Bildeschnitzer ist, der izt das Tischerhanthwert treibet, zu handen mocht kohmen ... Gabriel Tuntzel. Henrich Rumpe, Hans Plog burgere zu Halle. [Siegel des G. Tuntzel][25]).

b) 1528. 2. IX. Halle an den Rat Frankfurt.

... aus innliegender schrifft .... habt yr zu vernehmen, was meister Mathes Gothardt eyn maler oder Wasserkunstmacher seligen, der alhie in unserm dinst in got verstorben, ... [wie oben, aber:] adoptierten sone, welcher itzo zu Seligenstadt bey einem bildenschnitzer oder tischer ist .... Stadt Halle. [Aufschrift der Frankfurter Kanzlei:] »die von hal schreiben des molers halben. Sachsisch Statt«[25]).

c) 1528. 10. IX. als .... Stat Hall schriben meister Mathes Gothart maler oder Wasserkunstmacher .... nach Hans Sidensticker schicken ....[26]).

d) 1528. 21. X. Inventar des Meister Mathis maler[27]).

Anno domini 1528 uff mittwoch nach Galli haben wir Johan Fichart, Johan Bischoff als weltlicher richter u. Hans Felser richter als zeugen inventiert die narung Mathis (sic) Nithart oder Gothart noch hinder meister Hansen sydenstickern

[23]) Reichssachen 1528. Nr. 738; Bürgermeisterbuch 1428, f. 68; Reichssachen 33, Nr. 801 (9031).

[24]) Haus in der Barfüßergasse. Hans v. Sarebrücken sidensticker 1487 Bürger geworden. (Bürgerb. fol. 209.)

[25]) Requis. u. Verschr. 1528. Nr. 18b 18a.

[26]) Bürgermeisterb. 1528. 37b.

[27]) Inventar 1528. Nr. 16, so flüchtig geschrieben, daß eine Entzifferung manchmal unmöglich war, an welchen Stellen dies durch (?) vermerkt ist. Der Schreiber ist der Oberstrichter J. Fichart, mit ihm inventiert Joh. Fischer genannt Bischoff.

von Sarbrucken gehabt, inventiert als folgt eyn (sic) gra negelsfarb rock mit sammet an den ermeln belegt; 1 golt gel par hossen; 1 roten librock; 1 purpurianischen rock mit swartz maschen[28]) gefudert; 2 rot hofcleyd; 1 brun heseck[29]); noch eyn rot hoffrock; 1 schwarz schamlot rock; 2 rot atlas wams; noch eyns ist der uffschlag mit sammet belegt; 1 gel atlas wams; 1 damast brustduchelgin; 1 rot schlap hub, hat der bube; 2 zyrckel; 1 leffel mit 1 gredeten stil conterfey[30]); 37 wyss fellergin von ungeboren lemergen[31]); 1 dot mit glass roren zw mertesgabeln[32]); noch eyn kist darin: 7 drieckicht glas gefasst, (7) 6 kunst, 1 steyn dryeckicht ungefasst; 2 cleyn rund brieffe nit gewist (?); 7 ufftreg breder oder baleten, do man farb uff handelt; 2 buchergin mit folien gold u. silber; 1 cleyn buchelgin ingebunden erclerung der 12 artikeln des christlichen glaubes; 1 ledlin mit cleynen bensel; 1 rol uff eym geb . . . gen (?) der uffror halben[33]); 1 golt wag in eym letgin; 1 silbern troch mit 1 schruben, ubergult. Ein lad darin: 2 messing kanthen; 3 achtmes kanthen; 1 firmes kant; 1/2 achtmes kanthen; 2 gross geschlagen platen; 1 fleisch schussel; 2 musschüssel; 1 cleyn zenenschüssel mit 2 orgen; 1 messen luchter mit 2 roren, 1 mit 1 roren; 1 fuder mit 4 wimpel ruden u. kerbersteyn (?)[34]); 6 katzenfelle; 1 hantzwel; 15 wiss geledert geissfelle; 1 schwartz siden band; 2 lilachen; 1 welsch frawen kedel, noch ein kedel oben ussgestochen; 1 manshembt mit gold ussgestochen[35]); 3 schlecht manshembder; 2 blad zum stoffelgen (?); 1 siden schurtz duch grün; noch 1 stück grün siden; 3 hantzwell; eyn reinen schurtz wiss; 1 bla hembt; 1 wiss reyntz; 1 filtz mantel wiss mit leder oberzogen; 1 grün arras frawen schurtz; 3 cleyn hofell; 5 schiben riemen zu wasser; 1 venedisch magolgen[36]); 1 semisch par hantschug; 27 predeg Lutters ingebunden; 15 elen niederlendisch duch ser reyn; meister Mathis wapenbrieff; 1 brieff das meister Mathis den jungen dem sidensticker befolen 1527 jar; noch eyn regnung register; eyn fiereckicht legth (?); 1 versigelt vertragsbrieff zwischen meister Mathissen u. meister Micheln von Altkirch 1513[37]); 1 vertrag zwischen ime u. Michel Wesser 1515. Noch eyn lad: 1 blien bild; 6 gebülten (?) mit formen angesicht; 1 Jhesomenger[38]); bla farb in einer bossen, sin steynger; 1 brieff mit gruntfarb, zungold u. ander me farb; u. sunst 33 cleyne bilger holtzen u. etlich register über das

28) = smaichen, cf. Fr. Bothe, Patriziervermögen.

29) männliches Oberkleid.

30) „gredet" ist öfter belegt, möglich, daß an Stil mit gewundenen Kanneluren ein emailliertes oder plastisches Bild = Conterfait sich befand.

31) Das feinste Pergament.

32) Tüte mit Glasröhren zu Martinsgabeln.

33) Rolle = Urkunde? zweifellos handelt es sich um den Aufruhr in Frankfurt 1525.

34) Futteral mit Meßinstrumenten.

35) Gestickt.

36) Becher mit bestimmtem Maß, oft in der Verbindung: ein simmer magole. Cf. das „Probiermeisterbuch der Goldschmiede".

37) Es kommt wohl nur Altkirch i. E., wenige Meilen von Ensisheim u. Isenheim, in Frage.

38) Jesumännchen, ein am Körper getragenes Heiligenbild aus verschiedenstem Material.

bergkwergk[39]. noch 1 letgin zugenegelt: das nu testament ingebunden u. sunst viel schartecken luterich. noch 1 lad darin vyl buchsen u. schachtel mit allerley farben, ribsteyn runds †[49]) u. andris. noch eyn lad: allerley far[40]) in seckelgen u. sunst leuffer zum ribsteyn[41]); noch eyn cleyn kistgen; 1 gulden dünnen rinck mit eyn stein und angesicht[42]); 1 cleyn gulden rinck mit eyn brunen steyngen; 1 silbern danck oben mit 1 lochelgin; 1 silbern angesicht; 1 silbern rinck; 1 alter gold gulden; 1 silber schwetzgin; 1 redlin; 1 alt albus hat 1 adler u. 2 reder[43]); 1 copern schwetz; 1 holtzen paternostergen mit 6 bolger (bilger?) u. 1 cleyn bisamappell; 1 bisamappell mit 1 siden schur u. pomandius[44]); 1 gel agsteyn pater noster[45]); 1 Circkell; sunst vil seckell mit guter farben; 1 fuxen fuder alt vom rucken zurissen; 1 beth; 1 pulff; 1 seiffen kessell.

uff dinstag in vigilia Simonis et Jude ist uberslagen durch meister Hansen Halberger[46]).

24 seckelgen u. bappir dotten mit fellig bla wigen 16 lib. das lib. ungefer vor 1/2 gulden; 4 lib. span grün u. 1 firtel koufft man 6 lib. vor den gulden; 16 lot pariss rot das lib. 18β, in drien buchsen; noch 6 lot in zweyen brieffen; 1 lib. 4 lot pariss das lib. 1/2 gulden; 3 firtel 5 lot pariss rot das lib. 4β; 7 lib. bly gel das lib. 20 albus; 3 lib. 1 firtel mynge das lib. 10 heller; 3 lib. schyfergrün; das lib. 1 gulden; 5 lib. drei firtel bligel in 5 seclin; 3 lib. minus 1/2 firtel mit der bussen blygel; 2 1/2 lib. Cinober das lib. 1/2 gulden; 1 bosse mit opperment[47]); fellig bla 6 lot; 1 lib. 1/4 blywyss, 1 lib. 3 albus; 1 gar gut gulden wag mit iren gewichten; berkgrün 12 lot; opperment gel u. sust gell 12 lot; alchemy grün 5 lot; 1 letgin mit roten lock (?) kegell; 1 compass in eyner bussen; 1 firtel 3 lot bla, unbekant u. sust noch vil cleiner buchsen, ler; 1 brieff mit polus armenus[48]); 1 brieff mit oger; 1 lib. 2 lot schefergrün das lib. 1 gulden; 1 lib. 1 1/2 firtel bligell; 2 lid an eyn taffel ganz wiss bereidt u. uff dem einen 1 crucifix, Marie u. Sant Johannes; 1 viereckigt ribsteyn nit vast gross u. sunst 1 runds cleyn †[49]) wie eyn kuchelsteyn, oben angezeigt.

39) Eine ähnliche Verbindung spricht aus dem mittelalterlichen Hausbuch, Malerei, Wasserkunst, Bergbau u. Schmelzhütte.

40) = bewegliche „fahrende" Habe.

41) kleine Maschine zum Farbenreiben; ähnlich laufen die Mühlenräder in „Läufern".

42) Testament 1541, VIII Nr. 29 der Lisa von Rückingen, Witwe des Schöffen Hans Bromm: 1 gulden ringk mit eym angesicht.

43) Nach Fr. Bothe, Patriziervermögen, ist Schwatzger ein von der Stadt Schwaz in Tirol ausgegebenes Geldstück, Silberstücke mit Rad = Rädlin nach den Wappen benannt, etwa Mainz.

44) Vielleicht hängt dies mit poma ambrae, pomambra = Bisamkugeln zusammen. Wohlriechende Moschussäckchen in einem durchbrochenen Knopf aus Gold oder Silber am Rosenkranz getragen.

45) Bernstein.

46) Am 27. Oktober wird Maler H. Hallberger (1518—1540) als Gutachter zugezogen.

47) auripigmentum arsenicum.

48) armenicum ist eine köstliche blaue Farbe (cf. Lexer), hier verbunden mit Bolus-Tonfarbe.

49) Das † deutet an, daß der Schreiber sich verbessern will, der runde Reibstein ist nämlich ein

e) 1530. 9. IV. Hans von Sarbrucken Sydensticker unser Bürger pitt umb fürschrift an Burgermaister u. Rath zu Hall als eyn furmonder Maister Mathis Gotharts Mahlers Sone Endres gnant der guetter halben, so gedachter Maister Mathis zu Hall in dem hauss, darin er gestorben u. sunst in andern hewsern dasselbst, da er sich gehalten, als by Johan Block Sydensticker u. by Hans Glasern Brunschrybern, verlassen haben solle. Unnd dweil auch Maister Mathis sein pitschir by ime gehapt, an obgemelten orten freuntlichs u. vleissigs nachforschens zu haben die verlaissenen guettere aufzaichnenn u. dem furmonde dem Kind zu guetem aufftzuheben, hiehere zu ubberschicken[50]).

f) 1532. 26. 4. Testament des Hans von Sarbrucken, in dritter Ehe mit Kunne.

»Ich will auch hierinn zum bericht nit underlassen, alls ich Mathis maler sel. sons furmonder bin u. etliche verslossene laden, uf ieder laden ein zettlin geschrieben: Mathis Neithart Maler von Würtzburgk, darin register u. anderss demselbigen kindt zustendigk, hinder mir hab, dass das selbig alles so bald nach meinem doit hinder ein erbarn Rath diesser Stadt frankenfurt ime zugewarten gestellt, also lang ime andere furmondere verordnet«[51]).

Das historische Ergebnis dieser Quellen ist, zumal durch das aus der reichen Sammlung ähnlicher Vermögensverzeichnisse sich ganz bedeutend auszeichnende Inventar, der Gewinn einer eigenartigen Künstlerpersönlichkeit, einer deutschen Ausgabe großer Italiener. 1513, 1515 mit einem Altkircher Meister zu unbekanntem Tun verbunden, ist er 1526/27 in Frankfurt, stellt seinen Hausrat, den eines Witwers, bei dem bekanntesten Stickereimeister unter und zeichnet für den Magistrat von Magdeburg einen Bauriß der berühmten Frankfurter Mainmühlen. Das »hofkleid« u. die Gnadenmünze verraten einstigen Herrendienst an Fürstenhöfen, wie Erzbischof Adolf dem Gutenberg das Hofkleid seiner Ministerialen verleiht. Alles bleibt in der Lade, als er im städtischen Dienst nach Magdeburg und Halle geht, kaum in Halle angekommen, stirbt und »leider nicht viel vollbringen« konnte. Den Adoptivsohn hat ein im protestantischen Zeitalter vom Künstler zum Arbeiter herabgesunkener Tischler-Bildhauer in Seligenstadt in der Lehre. Am Aufstand der Zünfte unter Dr. Westerburgs Leitung war der Maleringenieur Mathis irgendwie beteiligt, nicht kompromittiert, weil er ja noch in Frankfurt freien Gerichtstand hat. Vielleicht war er da ebenso beteiligt, wie an der Lutherschen Lehre, deren Schriftzeugnisse in der Lade bleiben, zusammen mit katholischen Kultgegenständen.

Jedoch Farben sind in der Lade, die der biedere Wappenmaler Halberger nicht einmal kennt, aus denen der Wasserkunstmacher auf seinen »baletten«,

Kuchelstein. Von diesen überaus bemerkenswerten Kuchenformen mit Spruch u. Bild hat Fr. Bothe, Patriziervermögen gehandelt. Geschnittene Schiefersteine im Rahmen finden sich in mehreren Testamenten dieser Zeit (Inventare des Archivs). Über „Kuchelsteine" wird demnächst an dieser Stelle Fr. Bothe handeln.

[50]) Gewaltbuch 1530.

[51]) Testamentbuch 1532, fol. 118.

grübelnd über der Rosenkranzkönigin glorreich, schmerzensreich, freudenreicher Jungfräulichkeit, die der 12 Artikel herbe Sprache zerriß, gewaltige Töne mischen konnte! Wenn er das nebenstehende Monogramm schrieb! Aber nicht ein Schatten von Beweis ergibt sich, daß Mathis Gothardt alias Nithardt — Grünewald ist. Daß er es sein könnte, hat zuerst Dr. Hagen als eine Hypothese zu seiner andern hinzugefügt[52]) mit Benutzung fremder Forschungsergebnisse, denen er schlechten Dank zollt.



F. MEDIZIN-, KULTUR- UND KUNSTGESCHICHTLICHES ZUM ISENHEIMER ALTAR

VON

Dr. med. ALFRED MARTIN in Bad-Nauheim.

In Grünewalds Isenheimer Altar findet sich Jean d'Orliac im Schnitzwerk dargestellt [1]). Nach Heinrich Alfred Schmid wissen wir von ihm, daß er als Präzeptor 1466 sein Amt antrat, 1480 eine Stiftung machte und 1490 freiwillig resignierte. Guido Guersi übernahm 1490 das Generalpräzeptorat und starb 1516. Sein Wappen findet sich auf einem Flügel des Altars (Antonius und Paulus in der Wüste). Vor seinem Tode waren die Gemälde vollendet [2]).

Das Isenheimer Antoniterkloster war eine Generalpräzeptorei, aber nicht die für ganz Deutschland, wie Falco (zit. nach Sudhoff) [3]) in seiner 1534 zu Lyon erschienenen Geschichte des Antoniterordens will (Isenhem. Generalis apud Germanos praeceptoria), worauf die gleichsinnigen Angaben Sudhoffs [3]) und Ulhorns [4]) fußen. Isenheim kam meines Erachtens nur für das obere Deutschland in Betracht. Den Namen Generalpräzeptorei (praeceptoria generalis) traf ich in Urkunden überhaupt nicht an, es gab wohl praeceptores generales (Generalpräzeptoren, der deutsche Name kommt nicht vor), die sich aber häufig nur Präzeptor, Komptur oder Meister nannten und den höheren Titel immer führten, wenn ihnen mehrere Häuser unterstanden, so auch die von Grünberg in Hessen und die von Höchst-Roßdorf, die beide Mittel- und Norddeutschland unter sich hatten.

Über den Generalpräzeptoren stand der Abt und das Generalkapitel von und in St. Anton (St. Antoine, früher St. Didier la Mothe) in der Dauphiné, das zur Diözese

[52]) Auf den beispiellosen Ton seiner angeblich „knappen" Ausdrucksweise einzugehen, erübrigt sich. Ich verweise auf die sehr instruktive „Problematik der Kunstgeschichte" von V. C. Habicht in den Monatsheften September 1919.

Vienne gehörte. In deutschen Urkunden finde ich es als Monasterium sancti Antonii, ordinis sancti Augustini, Viennensis diocesis bezeichnet. Dem Generalpräzeptor unterstellt waren die Präzeptoren, auch Kompture, Meister genannt, die der Präzeptorei, auch einfach mit Haus bezeichnet, vorstanden, die wieder an einzelnen Orten Häuser unterhielten, die keine selbständigen Klöster waren.

Die Stellung Isenheims brachte es mit sich, daß sein Generalpräzeptor mit den Angelegenheiten der unterstellten Präzeptoreien und der von diesen abhängigen Häuser zu tun hatte, so auch der oben erwähnte Johann von Orliac, über den wir dadurch noch etwas erfahren. Er wird Ordenspräzeptor zu Isenheim genannt und am 14. Mai 1468 vom Rat zu Bern ersucht, sich beim Abt von St. Anton nachdrücklichst zu verwenden, damit dieser die Vereinigung der Häuser Bern und Burgdorf gutheiße. Auch sollte Orliac seinerseits beim Präzeptor zu Chambéry (dem das Berner Haus unterstand) darauf hinwirken, daß das Antonierhaus mit der Kapelle zu Bern dem Bruder Jakob Manz zur Verwaltung übergeben werde. Dieser erhielt 1468 die Stelle, wurde später in Streitigkeiten verwickelt, zu deren Hebung 1472 der Präzeptor Lyasse von Konstanz und der Ordenskomptur Orliac zu Issenheim nach Bern eingeladen wurden [5]).

Die Antoniter stellten einen ausgesprochenen Krankenpflegeorden dar, ja sie gingen aus Krankenpflegern hervor, und zwar hatten sie nur mit einer Krankheit zu tun. In dieser Einseitigkeit berührten sie sich mit den Lazaritern, denen die Pflege der Aussätzigen zukam, während sie die am Antoniusfeuer Erkrankten heilten und die Nichtheilbaren pflegten. Ihr Patron war St. Antonius der Große, der in der Thebais lebende Wüstenheilige, der ihnen und der Krankheit den Namen gab. Die Legende des Heiligen bringt ihn nicht in Beziehung zum Antoniusfeuer, nach ihr heilte er Besessene, die meines Wissens mit den Antonitern in keinerlei Beziehung standen.

Wie kam Antonius zum Patronat des Antoniusfeuers? Längst, ehe seine Gebeine in St. Didier la Mothe mit der Heilung desselben in Verbindung gebracht wurden, war die Krankheit unter dem Namen ignis sacer bekannt, auf deutsch heiliges und auch höllisches Feuer, denn sacer bedeutet heilig und höllisch, Namen, die übrigens auch später neben St. Antoniusfeuer, St. Antonien Rache, St. Antonien Buße weiter bestanden. Das Patronat für die am höllischen Feuer Erkrankten ist, ich möchte sagen, etwas selbstverständliches. Fast das ganze Leben des Heiligen war seit seiner Weltabkehr eine Kette von Versuchungen durch den Teufel, von denen zwei Gruppen immer wiederkehren, die sexuelle Versuchung und der Überfall von Teufeln in Form abenteuerlicher Tiergestalten, beide von der Kunst gern verwandt, bei denen Antonius stets als Sieger hervorging. Er ist der gewaltige Bezwinger der Hölle und damit des höllischen Feuers im Sinne des Höllenfeuers. In einer »ars moriendi« windet sich der Teufel am Bett des Sterbenden neben dem bereit gehaltnen Höllenrachen unter dem Rufe »victus sum«, als Antonius erscheint (Weigel [6]) Abb. 233), und auf mehreren Darstellungen des 15. Jahrhunderts sehen wir diesen ruhig durch das Feuer der Hölle

schreiten. Daß der Bezwinger des höllischen Feuers im Sinne des Höllenfeuers zum Bezwinger der Krankheit wurde, die man höllisches Feuer nannte, ergab sich von selbst bei dem starken Bedürfnis nach Krankheitspatronen. Er heilte das höllische Feuer, strafte aber auch mit ihm seine Verächter.

Unter Antoniusfeuer verstand man, um es kurz zu machen, Erysipel (Rose und Rotlauf), fressende Flechte (fortschreitende Hautgeschwüre als Hautbrand, Lupus [Hauttuberkulose] und Hautkrebs), Bindegewebsentzündung und Brand. Man faßte all diese Erkrankungen als eine auf, die bald flüchtig, bald dauernd auftrat, von der Oberfläche bis zur Tiefe. Die Vokabularien erklären fast durchgehends Antoniusfeuer als Rose, während die darstellende Kunst (es kommt nur die Kleinkunst in Betracht) und die Berichte über die Tätigkeit in den Antoniterhäusern den Brand in den Vordergrund stellen. Bei den Antonitern war man chirurgisch tätig und haute die vom Brand ergriffenen Hände und Beine ab.

Über die ärztliche Tätigkeit in Isenheim hat Baas berichtet.

Nach der Schlacht bei St. Jakob an der Birs [dem Baseler Aussätzigenhaus] im Jahre 1444 wurden viele verwundete Edle in das Isenheimer Krankenhaus aufgenommen [7]).

In einem Briefe des Colmarer Rats, den er 1451 an den »meister des huses zu Isenheym« richtete, heißt es: »Es lit ein armer knecht in unserm spittal, der nu an einem schenckel bresthafftig worden ist, daß man ime den abhöwen muß. Den nun unser spittal gern hinuff by uch füren wolte, ime das glitt also abezuhöwen. Also ob der knecht abeginge [stürbe], daß man dann unser spittal pferde und karrch ungehemt volgen gelossen würdet. Blibe aber der knecht in leben, wöllend sie ine wider herabfuren. Obe aber were, daß ir jemand by uch hettet, der domitte kunde hatte, den herabe zu uns geschickt darinne zu tunde, als sich geburt, mit dem wolte nu unser spittal überkommen noch zimlichen dingen. Also, liebe herre, bittend wir uwer wurdikeyt mit sunderm ernste, darinn umb gottes und unser willen das best ze tunde . . .« [8]).

In einem Teil der Literatur (z. B. bei Haeser [10]) findet sich die Auffassung, die erst kürzlich wieder Hugo Schulz [9]) vertrat, daß Antoniusfeuer, bzw. Ignis sacer, Mutterkornvergiftung gewesen sei. Das Mutterkorn ist eine Getreidekrankheit, namentlich des Roggenkorns, die ein Pilz (Claviceps purpurea) hervorruft. Die Wirkung auf den Körper äußert sich in Zusammenziehen der Schlagadern, weswegen es zur Blutstillung gebraucht wird. In größeren Mengen führt es zu dauerndem Krampf der Gefäßmuskulatur, dadurch zum Aufhören der Blutbewegung und Absterben, dem Brandigwerden der Glieder, gelegentlich auch anderer Körperteile.

Ein Teil der Fälle von Mutterkornvergiftung, eben die, bei denen es zum Brand der Gliedmaßen kommt, wurde selbstverständlich als Antoniusfeuer aufgefaßt. Wenn in feuchten Sommern das Getreide stark vom Mutterkorn befallen war, gab es Massenerkrankungen, es konnten somit Epidemien von Antoniusfeuer entstehen. Das Volk hat den Zusammenhang nicht erkannt, das blieb der neueren Wissenschaft vorbehalten. Im übrigen sind meines Wissens von Deutschland solch schwere Epidemien nicht bekannt, wohl aber leichtere, die nicht zu Brand führten und dann vom Volk Kriebelkrankheit, Krimpfsucht oder ziehende Seuche (in Hessen Ende des 16. Jahrhunderts), also nicht Antoniusfeuer genannt wurden. Die letzte schwere Epidemie

war nach Haeser[10]) 1347, eine solche kommt demnach zu Grünwalds Zeiten nicht in Betracht, wohl aber gab es Antoniusfeuer. Die Außerachtlassung dieser Tatsache hat in der Deutung des Isenheimer Altars etwas Verwirrung gebracht.

Steht der Isenheimer Altar in Beziehung zum Antoniusfeuer? Ich vermute es, aber nur in seinem Schnitzwerk und zwar in der auf dem Throne sitzenden Statue des hl. Antonius.

Von St. Anton berichtet Dassy, jedenfalls nach 1639, daß man die Kranken aus dem Hospital zur Kirche führte, vor den Heiligenschrein St. Antons setzte, ein Gebet zu ihm und zu Gott sprach. „Darauf tat ein Bruder in ein allein zu diesem Gebrauche bestimmtes Gefäß einige Tropfen Flüssigkeit, die über die Gebeine des Heiligen gegossen war, und bot sie dem Kranken zu trinken an. Oft war nach 7 Tagen die Bitte des Kranken erhört und die Heilung vollständig.« [11]) Selbstverständlich ist das Antoniusfeuer, das nach 7 Tagen geheilt war, nur die Rose gewesen.

Die erwähnten Tropfen hielten auch die Antoniter in Deutschland bereit, ich weiß es vom 16. Jahrhundert, und höchstwahrscheinlich hat man auch in Isenheim die Kranken zur Kirche geführt und die gleichen Zeremonien vor dem geöffneten Altar im Angesichte des thronenden Antonius, an Stelle des Heiligenschreins, vorgenommen.

Ich kenne ungefähr ein Dutzend Einblattdrucke aus dem 15. Jahrhundert, auf denen Kranke mit brennenden Händen und Füßen zu Antonius flehen. Dabei lodern meist Flammen vor ihm auf, und Hände und Füße sind als Votivgaben über ihm aufgehängt (in St. Anton zeigte man 1639 mehr als ein Jahrhundert alte schwarze, eingetrocknete Glieder [11])). Ein von Weigel [6]) beschriebener Druck (Nr. 329) trägt die Unterschrift: »o stē anthoni ora pro me«. Es sind also Gnadenbilder, die der Kranke beim Beten um Heilung betrachtete. Auf einzelnen derselben (bei W. Schmidt [12]) Nr. 1 u. 30) sitzt Antonius auf dem Thron.

Mir ist kein Gemälde mit dem thronenden Antonius bekannt, auch keins, auf dem mit Antonius an Antoniusfeuer leidende Kranke dargestellt sind. So glaube ich, daß dem Heiligenschrein zu St. Anton die Statue des thronenden Antonius zu Isenheim bei der Heilungszeremonie entsprach, der daheim durch einen Einblattdruck mit seinem Bild ersetzt wurde.

Auf einem Gemälde des Isenheimer Altars, dem Flügel mit der Versuchung des Heiligen, haben wir eine Krankheitsdarstellung, die Ärzte und Kunsthistoriker beschäftigt hat.

In der linken unteren Ecke liegt ein Wesen, das auf den ersten Blick außer Zusammenhang mit dem übrigen Bilde erscheint, so daß man anzunehmen versucht ist, der Maler habe irgendein Ereignis der Zeit, das mit der Versuchung des Heiligen nichts zu tun hat, dargestellt, oder einen Kranken mit Antoniusfeuer vorgeführt. Ich könnte noch recht viele Vermutungen vorbringen, will aber geradewegs auf mein Ziel lossteuern.

Zunächst sei festgestellt, daß dies Wesen bis auf eine mit langem Zipfel versehene rote Kappe nackt ist. Diese Kappe ist keine Pesthaube *), wie Bock [13]) will, denn die gab es nicht. Es ist auch keine Mönchskappe, wie Holländer [17]) und Schubring [1]) wollen, denn rote Mönche gab es nicht. Wie mir Professor Doege von der Lipper-



Abb. 1. Der Pestteufel auf Matthias Grünwalds Isenheimer Altar.

heideschen Kostümbibliothek in Berlin mitteilt, ist es die schon von den Römern ge-

*) Im gleichen Werke bringt Bock die Abbildung der zu St. Marx in Straßburg befindlichen Büste eines Mannes mit starrem, ins Leere gerichteten Blick, die er Grünewald zuschreibt [Schmid [2]) tut dies nicht]. Der Mann trägt eine seitwärts in mit Schellen behangene Zipfel auslaufende Kappe, von der Bock auch als Pesthaube spricht. Es handelt sich um einen Geisteskranken, die Kappe ist die Narrenkappe, die Pseudonarren, d. h. Spaßmacher, z. B. die Pritschenmeister auf Schützenfesten und bei der Morgensuppe im Mineralbade, und echte Narren, d. h. Geisteskranke trugen. In den Abbildungen des Heidelberger [14]) und des Dresdener Sachsenspiegels [15]) ist das Gewand des Irren von oben bis unten mit Schellen und kleinen Glocken besetzt, nicht um die Leute lächerlich zu machen, sondern um sie als für ihre Taten nicht verantwortliche Personen zu kennzeichnen.

tragene Gugel, die, um nicht zu weitschweifig zu werden, zu Grünwalds Zeiten außer bei Begräbnissen (daher bis in die neueste Zeit die Kugelmänner bei fürstlichen Begräbnissen in München) nur bei schlechtem Wetter von der Landbevölkerung, Jägern und auch auf der Reise getragen wurde. Der Baseler Vocabularius optimus [18]) aus dem 14. Jahrhundert hat: Cappa, Capucium = Capp vel kuogel.

Zum Zweiten ist zu bemerken, daß das Wesen ausgesprochene und durch nichts verunstaltete Schwimmvogelfüße hat. Der Teufel hinkt, er hat einen Loripes, d. h. ein Schleppbein. Loripes = Antfuos sagt der Baseler Vocabularius optimus [18]). Das Wort Antfuß verstand das Volk nicht mehr und machte daraus den Fuß des Antvogels, den Entenfuß. Auf diese Weise wurde aus dem hinkenden Teufel der mit dem Entenfuß. So ist er auch in Geiler von Kaysersbergs Postill [19]) dargestellt, wie bei Grünewald auf dem Isenheimer Altar, während er in Geilers Evangelienbuch [39]) den Ochsenfuß hat. Nach Hexenprozeßakten wurde der Teufel am Pferde- oder Gänsefuß erkannt [40]).

Grünewald hat übrigens eine Parallele im Erzengel Gabriel gegeben, der vor Maria mit dem Christuskinde unter den lieblichen Gestalten der musizierenden Engel nicht als Erz- = Oberengel erscheint, sondern aus Erz, aus Metall bestehend gemalt ist.

Unser Wesen ist demnach als Teufel anzusprechen *). Darum ist eine Abänderung des Bildes, die durch die französischen Veröffentlichungen geht [20-22]) und erklärend wirken soll, irreführend. Der Zeichner hat eine Inschriftentafel, die sich in der rechten unteren Ecke des Flügels befindet, versetzt uns zwar neben den links liegenden Krankheitsteufel, wodurch diesem die Worte in den Mund gelegt werden: »Vbi eras ihesu bone ubi eras quare non affuisti vt sanares vulnera mea« und er zu einem Christus anrufenden Kranken gemacht wird. Diese Worte spricht Antonius. »Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum warst du nicht von Anfang an hier, daß du mir halfest und meine Wunde heiltest«, sagt er nach der Legenda aurea. Schmid [2]) nimmt mit Recht an, daß Grünewald den Bericht aus dieser seinem Gemälde zugrunde legte, das gilt jedoch mit Einschränkung weil noch mehr als das Prügeln des Heiligen durch die Teufel dargestellt ist, das übrigens schon Athanasius [25]), der Biograph des hl. Antonius, mit etwas anderen Klageworten erzählt.

Mit der rechten Hand hat der Teufel ein an der Erde liegendes eigenartiges Buch gepackt, das Leder des Einbandes geht über den Deckel hinaus, in dieses greift er und zerreißt es. Es handelt sich um einen sog. Buchbeutel oder Beutelbuch, das man

*) Ich habe noch einmal in einer Versuchung des hl. Antonius einen kranken Teufel dargestellt gesehen, auf einem Holzschnitt von Hieronymus von Acken (Diederichs [29]) Nr. 395). Eine vornehme Frau, die Antonius einen Schatz überbringt, unter dem Kleid aber den Halbschwimmfuß hervorsehen läßt, ist von einem an Krücken gehenden Manne begleitet, der unter dem rechten Knie einen Stelzfuß trägt, den linken nach hinten gedrehten Vogelfuß nachschleppt. Das ist die wundertätige Königin, die alle Krüppel und Sieche der Stadt kommen ließ, vor Antonius heilte, um ihn zu betören (eine Abart der sexuellen Versuchung, die Damrich [33]) aus der Legende berichtet).

öfter in den mannigfaltigsten Abänderungen, zumeist aufgeschlagen, dargestellt sieht *).

Manchmal ist das überfließende Leder oder Tuch nur Schmuck, meist ist es größer, und dann bildet es beim geschlossenen Buch einen nach einer Seite offenen Beutel, der mit der Faust gefaßt oder am Leibriemen befestigt wird, an dem das Buch beim Tragen hängt. Am häufigsten finde ich das Beutelbuch bei Maria, dann beim Evangelisten Johannes, dann bei Antonius, vereinzelt kommt es bei den Heiligen Valentin, Hieronymus, Katharina, Barbara, Agnes, Apollonia und andern vor, auch wurden die Kanoniker Georg van der Paele von Jan van Eyck [24]) und Schönbronn von H. Bleydenwurff [26]) mit ihm dargestellt. Die Künstler sind stets Deutsche oder Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts, so daß dadurch Darstellungen, die es zeigen, ihr Entstehungsland kundgeben.

Nie fand ich den Beutel um weltlichen Büchern, und da er zum Tragen war, sind es Bücher, die man häufig beim Ausgehen mitnahm, und das waren solche religiösen Inhalts. Auf einem Gemälde Bartholomäus Zeitbloms beschwört St. Valentin einen Epileptiker, indem er die Rechte gegen ihn ausstreckt und mit der Linken ihm das Beutelbuch entgegenhält (Heidrich [23]) Nr. 57). Je ein Beutelbuch besitzen das Germanische Museum in Nürnberg und die Hof- und Staatsbibliothek in München, es sind Breviare, also Gebetbücher des 15. Jahrhunderts. Der Teufel hat demnach ein heiliges Buch gepackt und angerissen.

Zu den Attributen des hl. Antonius gehört das Buch, in dem er häufig liest. Beachtenswert sind die Darstellungen, auf denen er lesend im Feuer steht, wo er also als Bezwinger des höllischen Feuers (hier im Sinne des Feuers der Hölle) gezeichnet ist. Gewöhnlich sind nur Flammen dargestellt (z. B. auf einem Ulmer Schnitt von 1468 [Schreiber [30]) Nr. 4]); in einer Versuchung des hl. Antonius, einem Holzschnitt von c. 1474 aus dem Kloster St. Emmeram bei Regensburg, schreitet Antonius unbeirrt durch die auf ihn einstürmenden Teufel im Buche lesend über brennendes Holz, das ein Teufel mit dem Blasebalg anfacht (Leidingr [31]) Nr. 25). Aber auf dem Kupfer des Meisters F V B (Diederichs [29]) Nr. 385) verprügeln ihn die teuflischen Ungeheuer in der Luft, da hat er sein Beutelbuch geschlossen am Gürtel hängen, ist nicht mehr dazu gekommen, es zu benutzen.

Auf Grünwalds Gemälde hat sich der Teufel gar des Antonius Buch angeeignet, ist oder war dabei, es zu zerreißen. Dies Buch kommt in den Händen des Teufels noch auf einer andern Versuchung des hl. Antonius vor, auf dem Gemälde Bernardo Parentinos (oder Parenzanos) in der Galeria Doria in Rom (bei Hamann [32]) Nr. 131).

*) Ich verweise auf die Gemäldeabbildungen Nr. 26, 57 in Heidrichs Altdeutscher Malerei [23]), Nr. 3 15, 19, 20, 25, 85, 87, 135, 190 und 193 in Heidrichs Altniederländischer Malerei [24]), auf das Gemälde des hl. Antonius im Colmarer Museum (Kuhn [26]) Nr. 346, auch Nr. 356 zeigt einen Buchbeutel), die Metall-, bzw. Holzschnitte oder Kupferstiche bei Leidinger [27]) Nr. 26 und 28, bei Molsdorf [28]) Nr. 10, bei Weigel [6]) Nr. 101, bei Diederichs [29]) Nr. 385, ferner auf die Holzstatue des Evangelisten Johannes am Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber, auf die Holzplastik des hl. Hieronymus am Isenheimer Altar [1]) und den des öfteren wiederkehrenden Holzschnitt der Jünger in Geiler von Kaysersbergs Postill [19]), auf dem der Evangelist Johannes durch den Buchbeutel gekennzeichnet ist.

Von Parentino weiß man nicht viel, er wurde 1470 in Parenzo geboren und soll Benediktiner geworden sein. Die Gestalt und Lage des hl. Antonius scheinen mir derart der Grünewaldschen ähnlich, daß ich einen Zusammenhang zwischen beiden Gemälden annehme, zumal sie noch das andere gemeinsam haben, und nur sie allein, daß ein Teufel, abgesondert von den übrigen Teufeln, in der Gestalt ganz anders wie diese, sich mit dem Buch des Heiligen beschäftigt. Er kniet versteckt hinter einem der auf Antonius einschlagenden Teufel, hat aus dem am Boden liegenden Buche Blätter gerissen, diese zum Teil zerrissen; ein Blatt hält er zum Lesen vor sich hin, beobachtet aber, gedeckt durch seinen Vordermann, Antonius, wie wenn er dem sein Tun, das den Eindruck des Hastens macht, nicht merken lassen will.

Seine Gestalt ist das beflügelte menschliche Skelett mit ausgetrockneten Weichteilen, nur trägt es einen Hundeschädel mit langen dünnen oberen (Schlangen-)Eckzähnen und auf dem Kopf noch zwei nach vorn gerichtete Heuschreckenfühler, dabei einen breiten (flammenden?) Kinnbart. So stellte man, von den Spielereien des Kopfes abgesehen, den Tod oder die Pest dar. Die Pest nannte man auch das Sterben, den gemeinen Tod oder kurz Tod, und verstand man im besonderen die Bubonenpest darunter, so heißt doch Pest häufig einfach Seuche.

Daß Parentino die Pest gemalt hat, zeigt die Darstellung derselben auf dem Gonfalone di San Francesco (einer zur Pestzeit gemalten Bruderschaftsfahne) von Perugia vom Jahre 1464 (abgebildet auf S. 130 bei Bombe [42])). Hier steht das gleiche, ebenso geflügelte Skelett, nur mit Menschenschädel, dem aber auch zwei Hörner aufgesetzt sind, vor den Mauern der Stadt und wird von einem Engel bekämpft. Darüber schützt Maria mit ihrem Königinnenmantel die Stadt vor dem Pestpfeil, den Christus herabschleudert.

Parentino hat hier einen Zug der Legende des hl. Antonius geschildert, der uns unbekannt ist *), wohl in Italien entstand und von dort zu uns gelangte. Ich glaube, Grünewald gab, wahrscheinlich durch seinen italienischen Auftraggeber Guido Guersi angeregt, die Fortsetzung aus der uns unbekannten Stelle der Legende. Antonius hat den Teufel, der im Begriff war, sein Buch zu zerreißen, dabei überrascht, ihn gebannt, wobei er zu Tode kommt. Daß Antonius Teufel töten kann, erzählt schon sein Biograph Athanasius [25]).

Antonius »erblickte ein Untier, das bis an die Hüfte einem Menschen glich, die Beine und Füße aber hatte es wie ein Esel. Und Antonius tat weiter nichts, als daß er sich bekreuzte und sprach: „Ich bin ein Knecht Christi, wenn du wider mich gesandt bist, sieh, da bin ich!" Das Tier aber floh mit seinen Dämonen so davon, daß es vor Eile fiel und verendete. Das Verrecken des Ungetüms war aber eine Niederlage der bösen Geister.«

Warum gerade der Seuchenteufel geschlagen wird, da muß nach der fehlenden Legende in Italien geforscht werden. Vielleicht gibt auch die Schrift im Buche auf

*) Auch bei Damrich [33]), der den reichsten Stoff zur Legende des hl. Antonius zusammengetragen hat, finde ich darüber nichts, auch nichts über ein zweites Bild Parentinos (Hamann Nr. 130), das drei Gewappnete mit dem Ausdruck heftigsten Schreckens (von Antonius überführte Teufel) darstellt.

Parentinos Gemälde Auskunft, die in der Reproduktion durch das Netz unleserlich ist.

Welche Krankheit hat Grünewald dargestellt? Die Beantwortung dieser Frage geschah unter Mitwirkung der blühendsten Phantasie, die zu einer Sucht führte, auch anderswo Krankheiten herauszulesen, wo nur Scheußliches gemalt werden sollte. So sieht Heinrich Alfred Schmid[2]) neben unserem Seuchenteufel, bei dem er das Urteil der Mediziner bringt, eine Affengestalt offenbar von einer zweiten verheerenden Seuche der Zeit befallen, und von einem keifenden Weib mit affenartigem Mund und einem einzelnen Horn auf der Stirn sagt er unter Hinweis, daß das Einhorn Beschützer wie Symbol der Keuschheit ist, es sei vielleicht nicht zu gewagt, in der Karrikatur die Andeutung vorzeitiger Sterilität zu sehen. Das Einhorn ist zwar Symbol der Keuschheit und kommt als solches in Begleitung Marias vor, bei Grünewald aber stürmt es in seiner Eigenschaft als wildes Tier auf den Heiligen los, wie auf Victor und Heinrich Dünwegges Versuchung (Heidrich[24]) Nr. 199), in einem Gedicht des 14. Jahrhunderts heißt es beim Antritt der wilden Tiere: »Es sach den aynhürn Vil gern gen im zürn; Das Ewerswein lief in an, Vnd pot im vast seinen zan« [34]).

Nach Schubring[1]) ist unser Seuchenteufel der Syphilisteufel in Mönchstracht, der Unhold darüber soll die Lepra (Aussatz) sein. Damrich[33]) erhielt von ärztlicher Seite die Versicherung, daß auf einem Altarflügel im bayrischen Nationalmuseum der hl. Antonius durch den Basilisken mit Syphilis infiziert wird, und auf einem der oben als Gnadenbild angeführten Einblattdrucke soll ein Ritter, der auf seiner Hand einen schwarzen Hahn, wahrscheinlich den Basilisken trägt, Antonius um Befreiung von Syphilis bitten.

Keine der hier angeführten Deutungen und Auslegungen hat Berechtigung.

Der Seuchenteufel sinkt zurück, die Oberschenkel hat er angezogen und übermäßig wie ein Frosch gespreizt, der Kopf ist tief nach hinten übergefallen, die Augen sind geschlossen, beim Zusammenbrechen (um dieses muß es sich handeln, denn eine derartige Ruhelage ist unmöglich) faßt die Linke nach oben und berührt dabei das Gewand einer darüber befindlichen Frau.

Diese verhüllt das Gesicht, ein Teufel hält sie fest in seinem rechten Arm, mit der linken Hand hat er Antonius am Haar gepackt und zieht ihn gegen die Frau, ein gewaltsamer Versuch, beide aneinander zu bringen, also die sexuelle Versuchung des Heiligen, wenn man hier überhaupt noch von Versuchung sprechen kann, wie sie sonst nirgends dargestellt ist. Sonderbarerweise hat bisher niemand den Vorgang beachtet.

Die Frau ist neben Antonius das einzige bekleidete Wesen. Linke Schulter und Arm sind bloß, mit einem Hautausschlag (der dem des gekrönten Teufels auf Parentinos Bild gleicht) versehen, die Hand ist stark verstümmelt. Von der Schulter hängen scharf umschriebene spitze Hautlappen herab, und das Gewand geht in die Haut

von Schulter und Oberarm über. Wer glaubt, Grünewald habe Syphilis malen wollen, möge sie hier suchen, getroffen hat er sie nicht. Für mein Auge ist nur eine Teufelin gemalt.

Die Hände des Seuchenteufels sind verstümmelt, die rechte hat außer dem nicht sichtbaren Daumen drei Finger, die linke nur Stummel. In den unteren Teilen des Körpers ist die Haut grün bis grünschwarz verfärbt. Besonders auf dem Bauch sitzen große Schwären, der größte mit mächtigem roten Hofe, andere entleeren blutigen Eiter. Zum Teil sind sie schon vernarbt, namentlich an den Beinen. Vor über 10 Jahren, als ich meine Ausarbeitung schon mal abgeschlossen hatte, bezeichnete ich die Krankheit mit Furunkulosis universalis, d. h. Erkrankung der Haut an gehäuften Schwären.



Abb. 2. Knollenaussatz. Eigene Aufnahme in der Züricher medizinischen Klinik.

Hören wir nun die Ansichten der Ärzte über die Krankheit. Charcot und Richer[20]) gaben die Meinung eines Dr. Keller wieder, nach der ein Syphilitischer dargestellt sei. Meige[21]) entschied sich für einen Aussätzigen in Hinblick auf die verstümmelten Hände, Holländer[16]) schloß sich ihm an, während Richer[22]) in seiner letzten Veröffentlichung die Frage, ob Aussatz oder Syphilis vorliegt, nicht entscheiden möchte. Mit den andern nimmt er an, daß Grünewald nach einem Modell gemalt hat. Allen war bekannt, daß das Wesen einen Schwimmfuß hat, Meige[21]) geht sogar darauf ein, glaubt aber, daß dieser in der Phantasie des Malers aus einem durch Aussatz verstümmelten Fuße entstanden sein könnte.

Die verstümmelten Hände finden wir, wie schon erwähnt, auch bei der Frau oberhalb des Seuchenteufels, dann bei einem hahnenartigen Ungeheuer desselben Bildes, sie sind Teufelshände, wie sie auch der mit dem Entenfuß behaftete Teufel in Geilers Postill[19]), hier nur noch mit Krallen aufweist. Der verstümmelnde Aussatz (Lepra mutilans) scheidet damit aus.

Holländer[16]) hat den Aussatz noch aus dem Hautausschlag geschlossen, meisterhaft ist er nach ihm dargestellt. »Mit Henri Meige«, schreibt er, »möchten wir uns vorbehaltlos für den Aussatz entscheiden, welcher damals noch der konkurrenzlose Ausdruck von Siechtum in der Kunst war«. Die Schwären sind aber keine Aussatzknoten, die sehen ganz anders aus (Abb. 2). Ich glaube, wenn Wilhelm Ebstein[35]) ein farbiges Isenheimer Bild gesehen hätte, er würde auf ihm nicht den ihm von den

Kranken her bekannten knolligen und fleckigen Aussatz angenommen haben. Ihm stand nur die Kunstwartmappe zur Verfügung. Syphilis schloß er unter Anlehnung an Virchow aus, weil er deren Darstellung auf einem Altargemälde aus Schicklichkeitsgründen für unmöglich hielt, eine Ansicht, die heute nicht mehr haltbar ist.

Mit etwas ganz Neuem kam Holländer in der zweiten Auflage seiner Medizin in der klassischen Malerei [17]), seine bisher angegebene Ansicht stand in der ersten [16]). Daß Antonius »gleichzeitig noch« der Patron der vom Antoniusfeuer Befallenen ist, bildet für ihn in der Beurteilung der seltsamen Figur eine neue Komplikation. Nach ihm verlief das heilige Feuer, von brandigen Hautaffektionen begleitet, dem Milzbrandkarbunkel ähnlich, und von Grünewald sagt er, »daß er vielleicht, da er persönlich keine Gelegenheit mehr hatte, Kranke mit Antoniusfeuer zu sehen — die letzte große Epidemie war im Jahre 1347 —, schwere karbunkulöse und im Aufbruch begriffene Hautaffektionen überhaupt zur Darstellung brachte«. Das heißt mit andern Worten, Grünewald hat gewöhnliche aufbrechende Karbunkel gemalt, darin gipfelt die lange Beweisführung Holländers für seine Entdeckung des Antoniusfeuers auf dem Bilde. Wir wissen aus meinen obigen Ausführungen, daß es zu Grünewalds Zeiten noch Antoniusfeuer gab, wie es aussah, wie man es auf Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts wiedergab (vgl. Abb. 3), und daß es auf dem Isenheimer Altar nicht dargestellt sein kann. Wenn aber Holländer von unserm Seuchenteufel später behauptet (S. 192), daß an ihm Hand- und Fußfäulnis, das Abfallen des Fleisches von den Knochen zu sehen sind, und das als realistische Schilderung auf dem Gemälde hervorhebt, um doch ein Antoniusfeuer daraus zu machen, so kann dieser Art kunstgeschichtlicher Betrachtung und Forschung nicht scharf genug entgegengetreten werden.



Abb. 3. Antoniusfeuer der Hand in Hans von Gersdorff's „Feldbůch der wundartzney". Straßburg [1517]. Nach Sudhoff [3]). Gersdorff operierte im „Sankt-Anthonienhoff" zu Straßburg [41]).

Wie wir sahen, wurde der Seuchenteufel, namentlich von Nichtärzten, gern als Syphilitiker angesehen, und das hat wohl einmal seinen Grund darin, daß 1495/6 die Syphilis in Deutschland als Seuche eingeschleppt wurde und zur Zeit der Entstehung des Altars die Gemüter noch stark in Erregung hielt, und weil durch einen Teil der Literatur die falsche Angabe geht, nach dem Verschwinden des Antoniusfeuers seien in den Antoniterhäusern Syphilitiker behandelt worden. Wir haben eine Syphilisschilderung, aus der Nähe Isenheims, in der Rufacher Chronik des Pfarrers Maternus Berler [36]), deren Vorrede von 1510 ist. Da heißt es:

»Edlichen brandt es locher yn den leyp, und nasz und backen hinweg, und ouch den hals dar durch edliche speyzlasz [speislos = unvermögend zu essen] sturben .... edlicher wuchssen an den menschen mitt langen zapffen eins gleichs lang in form und gestallt der feygwartzen [Hämorrhoiden], die andren mit gellen ruffen, und die bosten warend die so bald sye an den menschen entsprungen so viellen yn locher yn den leyp.«

Dieser Schilderung entspricht Grünewalds Darstellung nicht, die auch auf keine andere Syphilisbeschreibung paßt.

Denken wir daran, daß wir beim Vergleich mit Parentinos Bild zur Pest gelangt waren. Pestbeulen hat Grünewald nicht gemalt, die sitzen in den Leistenbeugen (so auf Darstellungen des hl. Rochus), den Achselhöhlen, seltener in den Ellenbeugen und am Halse, überall, wo Lymphdrüsen sind, können sie entstehen. Die Pest kann aber auf die Haut übergehen, oder die Haut kann gleich an Pest erkranken und dann entstehen Pestkarbunkel *), die Hautpest. Die hat Grünewald gemalt.

Schon der Kunsthistoriker Bock [13]) kam zur Krankheitsbezeichnung Pest, wenn auch zufällig, wohl durch die »Pesthaube«: »Ein Menschenkrüppel mit Tierschwimmfüßen, ein gelb-grün-rot geschwollener, mit Pestbeulen bedeckter Leib in der rotgelben Pesthaube mit langem Zipfel.«

Antonius hat durch sein Zeichen Tau (T), das er auf dem Stabe, in der Hand und, wie die Antoniter, auf dem Mantel führt, Beziehung zur Pest, denn das Tau ist ein Pestzeichen **). Sonderbarerweise liest man auf den Pestblättern mit dem Tau nichts von Antonius. Aber durch sein Zusammenstellen, namentlich auf Flügelaltären, mit dem alten Pestheiligen St. Sebastian, gelegentlich auch mit dem jüngeren Pestheiligen St. Rochus kommt Antonius' Pestpatronat zum Ausdruck. Auch auf dem Isenheimer Altar finden wir dies, Sebastian und Antonius stehen sich neben der Kreuzigung gegenüber.

Es wäre nun zu forschen, ob in der Legende des hl. Antonius eine bestimmte Pestepidemie eine Rolle spielt, die mit Hilfe des Heiligen bezwungen wurde, und weiter, ob die Errichtung des Isenheimer Altars auch mit einer Pestepidemie in Verbindung steht.

Schriftennachweis.

1. (Paul Schubring), Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu Colmar. Leipzig 1911. Seemanns farbige Künstlermappen 4. — 2. Heinrich Alfred Schmid, Die Gemälde und Handzeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg i. E. 1911. — 3. Karl Sudhoff, Eine Antoniter-Urkunde aus Memmingen vom Jahre 1503 und ein therapentischer Traktat über das Sankt Antonius Feuer. Archiv für Geschichte der Medizin. Bd. VI. Leipzig 1912. — 4. G. Uhlhorn, Die christliche Liebestätigkeit. Bd. II. Stuttgart 1884. — 5. Rud. v. Sinner, Das Antoniterhaus in Bern. Berner Taschenbuch auf das Jahr 1875 u. 1876. 24. u. 25. Jahrg. Bern 1876. — 6. T. O. Weigel und Ad. Zestermann, Die Anfänge

*) Der Milzbrandkarbunkel kommt nur vereinzelt vor, an der Stelle der Ansteckung. Er wird nebenbei bemerkt, schon im Mittelalter streng vom Antoniusfeuer geschieden.

**) Über das Tau siehe die Abhandlungen von Wünsch [37]) und Pachinger [38]).

der Buchdruckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. — 7. Karl Baas, Mittelalterliche Gesundheitspflege im heutigen Baden. Neujahrsblätter der badischen historischen Kommission. N. F. 12. Heidelberg 1909. — 8. Karl Baas, Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Medizinalwesens in Colmar. Zeitschr. f. die Geschichte des Oberrheins. N. F. Bd. XXII, Heft 2. — 9. Hugo Schulz, Vorlesungen über Wirkung und Anwendung der deutschen Arzneipflanzen. Leipzig 1919. — 10. Heinrich Haeser, Lehrbuch der Geschichte der Medizin und der epidemischen Krankheiten. 3. Bearbeitung. 3. Bd. Jena 1882. — 11. Chavant, Extraits choisis sur le »feu de Saint-Antoine«. XVII. Intern. Congress of Medecine. Sect. XXIII. History of Medecine. London 1914. — 12. W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Nürnberg. — 13. Franz Bock, Die Werke des Mathias Grünewald. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 54. Straßburg 1904. — 14. Batt, von Babo, Eitenbenz, Mone und Weber, Teutsche Denkmäler 1. Lief. Enthält die Bilder zum sächsischen Land- und Lehnrecht. Heidelberg 1820. — 15. Karl von Amira, Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. 1. Bd. Leipzig 1902. — 16. Eugen Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei. Stuttgart 1903. — 17. Dasselbe. 2. Aufl. 1913. — 18. Vocabularius optimus. Herausgegeben von Wilhelm Wackernagel (Basel) 1847. — 19. Doktor keiserßbergs Postill. Straßburg 1522. — 20. I.-M. Charcot et Paul Richer, Les difformes et les malades dans l'art. Paris 1889. — 21. Henry Meige, La lèpre dans l'art. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. 10. Bd. Paris 1897. — 22. Paul Richer, L'art et la médecine. Paris. — 23. Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909. — 24. Ernst Heidrich, Alt-Niederländische Malerei Jena 1910. — 25. Des heiligen Athanasius Leben des heiligen Antonius des Großen. Übersetzt von Anton Richard, Ausgewählte Schriften des heiligen Athanasius. 2. Bd. (Kempten 1875). — 26. Alb. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei. 1. Halbband. Einsiedeln, Waldshut und Köln a. Rh. 1909. — 27. Georg Leidinger, Die Einzel-Metallschnitte (Schrotblätter) des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Straßburg 1908. — 28. Wilhelm Molsdorf, Holzschnitte und Schrotblätter aus der Kgl. u. Universitätsbibliothek Breslau. Straßburg 1907. — 29. Eugen Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Bd. 1. Jena 1908. — 30. W. L. Schreiber, Holzschnitte des 15. Jahrhunderts in der kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart. Straßburg 1907. — 31. Georg Leidinger, Einzelholzschnitte des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München. Bd. I. Straßburg 1907. — 32. Richard Hamann, Die Frührenaissance der italienischen Malerei. Jena 1909. — 33. Johannes Damrich, Antonius der Einsiedler. Archiv für christl. Kunst. XIX. u. XX. Jg. Stuttgart 1901 u. 1902. — 34. Bruchstück aus dem Leben des ägyptischen Einsiedlers Antonius. Karl Roth. Denkmäler der deutschen Sprache vom 8. bis zum 14. Jahrhundert. München 1840. — 35. Wilhelm Ebstein, Zur Frage der Lepra in der Malerei. Virchows Archiv. Bd. 189. Berlin 1907. — 36. Chronik des Maternus Berler, Code historique et diplomatique de la ville de Strasbourg. 1. Bd. Straßburg 1842. — 37. Richard Wünsch, Das Antoniterkreuz. Hess. Blätter für Volkskunde. Bd. XI. Heft 2. Leipzig 1912. — 38. Pachinger, Ein Pestamulett mit dem Tau. Blätter für Münzkunde Nr. 11. Dresden 1916, und Archiv für Geschichte der Medizin. Bd. X. Heft 6. Leipzig 1917. — 39. Das Evangelibuch . . . durch den . . . Doctor Johann geiler von Kaisersperg. Straßburg 1515. — 40. Jakob Grimm, Deutsche Mythologie. 4. Ausg. besorgt von Elard Hugo Meyer. Berlin 1875/76. — 41. Friedrich Wieger, Geschichte der Medicin und ihrer Lehranstalten in Straßburg. Straßburg 1885. — 42. Walter Bombe, Umbrische Pestfahnen. Mitteilungen zur Geschichte der Medizin u. d. Naturwissenschaften. 10. Jg. Leipzig u. Hamburg 1911.

Nachschrift des Herausgebers. Herr Dr. Hans Curjel hat in der Kunstchronik einen Aufsatz über die Beziehungen Grünewalds zu Parentino veröffentlicht. Da sich seine Beweisführung mit der des Herrn Geheimrats Dr. Rolfs deckt, stelle ich fest, daß beide Forscher ganz unabhängig voneinander zu gleichen Ergebnissen gelangt sind. Das Manuskript des Herrn Rolfs erhielt ich kurz nach Erscheinen des Hagenschen Buches.

LITERATUR.

Adolf Zeller, Die Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim. Berlin (J. Springer) 1916. (XII und 78 Seiten Text, 33 Tafeln.)

Das zehnte Jahrhundert hat bis etwa 980 nur wenig gebaut, wenig von diesem Wenigen ist erhalten, um so wichtiger wird der geringfügigste Rest, um so schwerer aber auch seine Beurteilung und Rekonstruktion. So kann jeder, der sich an dies heikle Gebiet wagt, auf Dankbarkeit rechnen, besonders aber wenn sein Buch mit so reichlichen und trefflichen Abbildungen versehen ist wie dieses.

Als sein Programm bezeichnet der Verfasser im Vorwort: das Material zu sammeln und zu sichten, um es zur Grundlage für weitere Forschung zu machen. Das ist durch genaue Aufmessungen, Photographien und einige Wiedergaben älterer Abbildungen erfüllt, die künftige Forschung ist erleichtert. Aber das Bekenntnis des Verfassers, das zwischen den Zeilen steht, daß er nicht bis ans Ende gegangen ist, stimmt; man hat an vielen Stellen des Textes das Gefühl, daß die Fragestellung der Louis Boissonet-Stiftung 1907 den Verfasser beengt habe. Dem Leser kommt es nicht darauf an, ob die Fragen der Herren Preisrichter beantwortet sind, sondern die der Bauwerke. So liegt trotz des Umfangs des Textes der größere Wert des Buches in den Tafeln: der Architekt ist in Zeller stärker als der Architekturhistoriker. Man merkt das schon an der Freude an den Aufnahmemaßen, alle Kontrollmaße der Diagonalen, die dem Leser zwar das Vertrauen stärken, aber auch die Übersicht beeinträchtigen, sind mitreproduziert.

Das wichtigste Resultat solcher peinlich genauen Messung ist die völlig neue Rekonstruktion der Münzenbergkirche in Quedlinburg, die vollständig in kleinen Wohnhäusern begraben liegt; sie war dreischiffig, basilikal mit Chorrechteck und Apsis im Mittelschiff, Sakristeien zu beiden Seiten des Chorrechtecks und einer großen kreuzgewölbten Pfeilerhalle im Westen (wohl Trägerin einer Nonnenempore). Für die Jahre 987—995, also kurz vor dem kritischen Jahr 1000, eine noch sehr rückständige Raumform, verwandt mit dem ersten Zustand der Salvatorkirche in Werden a. R. — Warum läßt sich Zeller nicht auf die Datierung des Säulenportals ein, das jetzt im Museum steht? Hat die Louis Boissonet-Stiftung nicht danach gefragt?

Sehr wertvolle Beobachtungen macht Zeller an der Gernroder Kirche, sie hatte keine abgesonderte Vierung, also das durchgehende, wie ein Riegel verschiebliche Querschiff altchristlicher Lockerheit. Das Langhaus steht mit dem Querschiff nicht in Mauerverband, es kam später nach einer Baupause hinzu; beim Renovieren der Westtürme fand man ferner, daß diese erst beschlossen wurden, als das Übrige schon mannshoch gemauert stand; es folgt der Schluß, daß erst Theophanu die Türme in Verbindung mit einer Frauenempore verlangte, daß also im ersten Bauprogramm diese orientalische

Disposition nicht vorgesehen war. Die Emporen waren übrigens nur gegen das Schiff geöffnete Pultdächer, die jetzigen Außenwände mit den Lisenen hat von Quast im 19. Jahrhundert hereinkorrigiert. Das Tieferliegen der Empore im Vorjoch des Langhauses scheint mir auch durch Zeller nicht ganz erklärt, denn eine wirkliche Trennung der Frauenemporen der Langseiten von der Damenempore zwischen den Türmen kam durch die Niveaudifferenz doch nicht zustande. Die Rekonstruktion der Westseite vor der Zutat der Westkrypta und Westapsis im 12. Jahrhundert ist dagegen eine vorzügliche Bereicherung unserer Kenntnis des 10. Jahrhunderts.

Am begierigsten ist man darauf, was Zeller über die Heinrichskirche und die Wipertikrypta in Quedlinburg zu sagen hat, nachdem P. J. Meier darüber so eingehend geforscht hat (Zeitschr. f. Gesch. der Arch. II). Nach Zeller folgen auf der Quedlinburg drei Kirchen aufeinander, die erste 930 von Heinrich I. gebaut, die zweite 997 »angesetzt« an die alte und 1021 geweiht, die dritte, die jetzt stehende, nach dem Brande von 1070 begonnen und 1129 geweiht. Der Baubeginn der zweiten Kirche wird dadurch gewonnen, daß Zeller die für 997 überlieferte Weihe als Gründung deutet. Das ist aber unzulässig. Zwar ist ein Gründungsakt wohl auch mit kirchlichen Zeremonien verknüpft gewesen, allein »Weihe« heißt doch einen Altar dem Gottesdienst übergeben, also die Bauarbeiten, die den Raum profanieren, beenden. Über Aussehen und Lage dieser zweiten Kirche kann Zeller nichts angeben. Die Architekturreste, die jetzt in der Krypta liegen, deutet Zeller völlig richtig als Teile der Hauptapsis der »dritten« Kirche, deren Chor ja durch einen gotischen ersetzt wurde. Die Details sind uuverkennbar von derselben Hand, wie die übrigen der Kirche, die 1129 geweiht wurde. Also auch hier keine Spur jener »zweiten« Kirche. Nun hat doch Meier schon klar gemacht, daß jene »zweite« Kirche nie existiert hat, oder richtiger gesagt, daß die sogenannte dritte Kirche eben die zweite war und daß jene Nachricht über Bauarbeiten von 997 sich auf eine andere Kirche beziehen müsse, die nicht nur zeitlich, sondern örtlich von der Heinrichskirche getrennt ist. Meier glaubte, daß von dieser Nachbarkirche die Westkrypta noch erhalten sei; er identifizierte damit altertümliche Kellerteile im westlichen Flügel des Schlosses. Zeller lehnte diese Hypothese mit dem Hinweis auf das Wort »apponere« ab. Zwar hat sich auch Meier mit der Interpretation dieses Wortes geplagt (S. 253 in seinem Aufsatz in der Zeitschr. f. Gesch. d. Arch.), aber Zweifel bleiben, da hat Zeller recht. Nur ist die Art, wie Zeller hier vorgeht, unerlaubt oberflächlich; wer vertrauensvoll Zellers Buch als letzte Arbeit über den Gegenstand vornimmt, erkennt aus seiner Behandlungsweise nicht annähernd die Bedeutung von Meiers Aufsatz und schlägt ihn gar nicht nach. Das ist eine Schädigung des Forschungsbetriebes. Jene sogenannte Westkrypta mag zwar wirklich keine Krypta sein, aber es ist doch ein höchst altertümlicher Baurest, der sogar durchaus in den von der Louis Boissonet-Stiftung umschriebenen Zeitbezirk gehört. Zeller hat den Keller aufgemessen und in den Anmerkungen abgebildet (S. 76) Grundriß, Schnitt und Säulendetail, er hält die Anlage für gleichzeitig mit dem Schloß, also gegen 1600! Meier hat den Grundriß schon vorher gegeben, zeichnet aber nicht Kreuzgewölbe wie Zeller, sondern die hochaltertümlichen Tonnen mit Stichkappen. Daß jemand aus Flüchtigkeit Tonnen mit Stichkappen für Kreuzgewölbe hält, ist möglich, umgekehrt nicht. Meier spricht auch ausdrücklich von den Gewölbeformen in seinem Aufsatz. Ich zweifelte also nicht, daß Meier recht gesehen hat. Nun habe ich mir aber den Keller kürzlich (1917) selbst angesehen und kann bezeugen, daß es Tonnen sind mit Stichkappen, deren Scheitellinie den Tonnenscheitel nicht erreicht und deren Verschneidungslinien höchst unsauber sind, entsprechend einer ganz primitiven

Technik. Das ist kein Bau um 1600, sondern aus der Zeit vor 1000. Auch die Säulen stammen aus dieser Zeit. Zeller rekonstruiert einen zusammenhängenden Raum, indem er an Stelle der Mauer, die den ersten und zweiten trennt, Säulen einsetzt und Kreuzgewölbe auf sie treffen läßt; auf der Seite der Mauer fehlen aber die Stichkappen ganz, also kann man hier keine Kreuzgewölbe rekonstruieren, also auch keine Säulen an Stelle der Mauer. Ich habe die Überzeugung, daß die Mauer ursprünglich ist, und den Eindruck, daß sie anfangs ohne Tür durchging, es waren zwei getrennte Kellerräume. Zeller kümmert sich nicht um den dritten und vierten Raum, die bei Meier (nach Brinckmanns Aufnahme) im Grundriß gegeben sind. Diese Räume hat aber auch Meier nicht genug beachtet, sie beweisen doch entschieden, daß hier von keiner sakralen Krypta die Rede sein kann. Ich zweifle, ob die Zeichnung Brinckmanns ganz richtig ist, zum mindesten hat er in diesen Kellerteilen (in dem einen ist ein elektrischer Motor untergebracht, der andere ist Vorratsraum) die Stichkappen teilweise nicht eingezeichnet. Nach meiner freihändigen Skizze ist der letzte Raum um die Hälfte kleiner als der dritte. Auf alle Fälle gehören alle diese Räume — da der dritte und vierte nur nachträglich durch eine moderne Zwischenwand getrennt wurden, waren es im ganzen drei — in ein und dieselbe Zeit; ihre Form läßt eine Rekonstruktion als Krypta nicht gut zu; was man als Ostnische in der Mitte des zweiten Raumes ansah, muß Türe gewesen sein, das vermauerte Rechteck ist deutlich erkennbar. Das ganze erscheint als Keller von Heinrichs Palast und hätte, wenn diese Deutung sich bewährte, große Wichtigkeit, weil damit der einzige Rest eines Profanbaues dieser Zeit gefunden wäre. Ich meine also, die heutige Servatiuskirche hatte nur einen Vorgänger: die Heinrichskirche, von der Reste noch in der Krypta erhalten sind (die zwei ersten Joche und die Confessio) und die Meier ansprechend rekonstruierend ergänzte. Von der Kirche, die 997 »angesetzt« wurde (apponere), ist keine Spur bisher gefunden, auch die Westkrypta ist nicht erhalten, denn was Meier dafür hielt, halte ich für den Keller von Kaiser Heinrichs Pfalz.

Anzunehmen ist dagegen Zellers Beobachtung, daß die Ornamente der jetzigen Servatiuskirche nicht italienische Arbeit sind, sondern deutscher handwerklicher Nachklang des Meisters von Como. Die Stuckdetails der Confessio setzt Zeller in die Zeit von Mathildes Tod 968, Meier erst 1020. Hier scheint Zeller recht zu haben; denn ganz ähnliche Formen finden sich in der Bußkapelle, die Zeller wohl richtig als Torkapelle des alten Südaufganges deutet. Zu unterstreichen wäre hier das Tonnengewölbe ohne Stichkappen — nicht nur im Zusammenhang mit der Wipertikrypta.

Die Wipertikrypta erklärt Zeller für eine einst freistehende Missionskapelle des 9. Jahrhunderts, damals flachgedeckt; die Zerlegung in drei Schiffe mit Chorumgang und die Wölbung wären erst durch einen Umbau 936 entstanden. Erst damals oder später (frühestens 961 nach Zeller) wurde sie überbaut, und so zur Krypta. Der Nachweis, daß die Kapelle freistand, wurde durch Freilegen der Westseite geführt. Kann aber die nämliche Form nicht auch als Zugang von einem Kirchenschiff gedeutet werden? Eine Missionskapelle mitten im heidnischen Sachsen des 9. Jahrhunderts erhalten zu sehen, wäre von großem kulturgeschichtlich-antiquarischen Wert. Vielleicht läßt sich die These noch besser stützen. Die jetzige Form der Krypta Prozessionskrypta zu nennen erweckt Vorstellungen, die für Schiffe, in denen man nur im Gänsemarsch gehen kann, zu pomphaft sind. Zu betonen wäre aber gewesen, daß dieser Umgang der älteste erhaltene ist, falls die Kapelle freistehend war, aber auch wenn sie Krypta war, ist dieser Umgang der älteste erhaltene, da hier nicht eine confessioartige Umkreisung einer kompakten Grabkammer, sondern eines räumlich geöffneten Chores vorliegt. An Stelle der radialen

Kapellen sind hier radiale Sitznischen angelegt, so daß der Zwergbau in den umstrittenen Problemkreis der frühen Chorumgänge rückt. (Für Gall war es innerhalb seiner Untersuchung von Tours nicht nötig, es wäre aber doch naheliegend gewesen, die Wipertikrypta heranzuziehen; wenn Zeller aber S. 2 bei der Nennung von S. Michael in Fulda auf den Chorumgang von S. Martin in Tours verweist und vermutet, daß Rhabanus den Plan nach der Basilika des Perpetums von 470 entworfen habe, so ist das nach der vier Jahre vor Zellers Buch erschienenen Untersuchung Galls, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912, ein bedauerliches Übersehen.)

Wenig ergiebig ist die Untersuchung von Frose gewesen, ergiebiger die von Gandersheim; hier wagt Zeller sehr interessante Fassadenrekonstruktionen der früheren Zustände. Aber gerade bei dem Kapitel Gandersheim fällt die Unfähigkeit des Verfassers auf, das was er zu sagen hätte, übersichtlich vorzubringen, man muß sich aus den Regesten und der Grundrißaufnahme mit ihrer Zeitenschraffur selbst zurechtsuchen (der Ausdruck ovale Loge in Gandersheim, Spalte 2 auf S. 66, ist wohl Druckfehler, ebenso S. 53 Spalte 2 Zeile 11 von unten m statt cm).

So ist das Buch reich an guten Beobachtungen, eine starke Anregung für die Erforschung einer der schwierigsten Stellen deutscher Baugeschichte, aber in gewissen Dingen unbegreiflich genügsam. Was erwartet man von dem Schlußabsatz: »Ergebnisse«! Hat Zeller nicht gemerkt, daß er den Schleier lüften hilft, der die Anfänge romanischer Baukunst bedeckt? Daß er die Anfänge der sächsischen Bauschule behandelt und ein Wort fallen muß über ihr Verhältnis zur karolingischen Epoche? Als die karolingische Baukultur mit aller Kultur durch die mehr als 100 Jahre währenden Zerstörungszüge der Normannen, Sarazenen, Ungarn und Slawen vernichtet war, erstand unter Heinrich I. und Otto I., kaum als Deutschland militärisch gesichert war, ein neues bauliches Leben. Woran konnte man sich in einem Lande halten, das fast nur Missionskapellen hatte, das unter Karl dem Großen noch heidnisch war und, als es anfing wirklich christlich zu werden, in den großen Staatsruin mitgerissen wurde? An welche Vorbilder hielt sich dies Neuland, das keinerlei eigene Tradition einer Baukunst, nicht einmal eines Bauhandwerks hatte? Diese Probleme hätten doch zur Abrundung der Arbeit gehört. Hat auch danach die Louis Boissonet-Stiftung nicht gefragt? *Paul Frankl.*

P. Moutaftschiew, Christliche Altertümer aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. Sofia 1912. 31 S. gr. 8°.

Der Verf., ein eifriges Mitglied der im Jahre 1901 gegründeten und vielversprechenden Bulgarischen Archäologischen Gesellschaft, behandelt in dieser Schrift, die zum ersten Mal in den Izvestija[1]), Bd. II, Heft I (1911), S. 15—45 genannter Gesellschaft erschien, einige interessante Denkmäler spätchristlicher Kunst, welche im Nationalmuseum zu Sofia aufbewahrt werden. Die Schrift ist bulgarisch abgefaßt, bringt aber am Schluß für die des Bulgarischen Unkundigen auch ein Inhaltsverzeichnis in französischer Sprache. Mir liegt die ganze Schrift in griechischer Übersetzung vor, die Herr A. Rizos für mich anzufertigen die große Liebenswürdigkeit hatte[2]).

Die behandelten Kunstdenkmäler sind: 1. Ein Epigonation aus rotem Stoff mit Darstellungen und Schriften aus goldenen und silbernen Fäden. Dimensionen

[1]) = Chroniken, Berichte.

[2]) Vgl. auch Wochenschrift für klassische Philologie, Bd. XXXII, 1915, Nr. 41, Sp. 971.

0,342 × 0,323. Die Zentraldarstellung weist in spätbyzantinischem Stil die Niederfahrt Christi in die Unterwelt auf. Der Heiland, von Engeln begleitet, erweckt Adam aus seinem Grab auf; auch Eva und andere biblische Könige figurieren in der Unterwelt. An den Ecken der ganzen Darstellung sieht man die Embleme der vier Evangelisten, welche in den älteren Denkmälern byzantinischer Kunst etwas seltener sind, in den spätbyzantinischen Kunsterzeugnissen aber sehr häufig vorkommen. Die Schriften des in Rede stehenden Epigonations sind eigentlich slawisch; eine von diesen zeigt das Datum ,Ζ·Ρ̄·ΜΔ̄ (also mit griechischen Buchstaben), aus welchem das Denkmal stammt. Das Weltjahr ,ΖΡΜΔ = 7144 entspricht dem 1635/6 unserer Zeitrechnung. Eine weitere slawische Inschrift macht uns mit den Personen bekannt, die das Epigonation als Weihgeschenk gestiftet haben. Diese sind der Zupan Chrysos und seine Ehefrau Zupanitza Gherghina. Sie waren zweifellos Adlige walachischer Nationalität. Drei walachische Schriftstücke aus dem Jahre 1622, 1623, 1626 erwähnen einen Zupan Chrysos, den man ohne Bedenken mit dem gleichnamigen Stifter unseres Epigonations identifizieren darf.

Der Zupan Chrysos erinnert uns an einen anderen Walachen, den Archonten Dobromir Chrysos oder Chryses (slawisch Chrъs), byzantinischen Statthalter von Strumitza, der gegen den Kaiser Alexios III. rebellierte, die feste Felsenburg Prosêk [Πρόσακον(ος), Προσίακον][3]) am Vardar eroberte, dort im Jahre 1198 den gegen ihn mit starker Armee gezogenen vorgenannten Kaiser zurückwies, um hierauf eine gewisse Unabhängigkeit in seinem Gebiet zu erlangen, nachdem er sich mit der Tochter des byzantinischen Marschalls Manuel Kamytzes vermählt hatte[4]). Dobromir Chrysos, über den mehrere byzantinische Schriftsteller (Niketas Choniates Akominatos[5]), Nikephoros Chrysoberges[6]), der Anonymos der »Synopsis Chronica«[7]) berichten, wird von den meisten neueren Historikern unrichtig mit einem etwas späteren slawo-bulgarischen Herrn von Prosêk identifiziert[8]). Dieser ist der brutale Häuptling Strêz (Στρέατζος Stresa, in lateinischen Texten Stratius, Straces), der auch mit der byzantinischen Würde eines Sebastokrators geschmückt bis zu seinem Tode (ums Jahr 1215) eine unsolide, ja verräterische Politik trieb, indem er sich bald dem Großzupan und späteren erstgekrönten König der Serben

---

3) Zum Orte siehe zuletzt Constantin Jireček, Geschichte der Serben, Bd. I, Gotha 1911, S. 285. Die seltenere Form Προσίακον z. B. bei Nikephoros Gregoras, Historia IX. 5 (Bonner Ausgabe, Bd. II, S. 413, 18).

4) Vgl. Nikos A. Bees im »Journal international d'Archéologie Numismatique«, Bd. XIII (1911), S. 1f.

5) Historia. Bonner Ausgabe. S. 643 f. Ferner siehe eine Rede desselben Autors bei K. N. Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi, Bd. I, Venedig 1872, S. 90. (Vgl. auch Nikos A. Bees a. a. O.)

6) Nicephori Chrysobergae ad Angelos orationes tres edidit Maximilianus Treu [= CXXVII. Programm des Kgl. Friedrichs-Gymnasiums zu Breslau. 1892. II. Wissenschaftliche Abhandlung] S. 13 ff., 44 ff.

7) Bei K. N. Sathas a. a. O. Bd. VII, Paris-Venedig 1894, S. 422 ff., 430.

8) Auf den Fehler dieser Identifizierung, die eigentlich auf Karl Hopf (Geschichte Griechenlands im Mittelalter Bd. I. [= Ersch-Gruber, Enzyklopädie. Bd. 85]. Leipzig 1868, S. 171) zurückgeht, hat neulich Dr. Nikola Radojčić, О некима господарима града Просека на Вардару [= Über einige Herren von Prosek am Vardar], in der Zeitschrift Летопис матице српске [= Chronik der serbischen Bienekönigin], herausgegeben in Neusatz, Heft 259 (1909), S. 1-19, und 260 (1909), S. 32-40 hingewiesen. Vgl. auch die bibliographische Notiz von D. N. A[nastasijević] in der athenischen Zeitschrift Βυζαντίς Bd. I (1909), S. 666, ferner Constantin Jireček a. a. O. Bd. I, S. 285-6. Allerdings wußte Dr. Nikola Radojčić nur teilweise die von mir oben angeführte byzantinische Überlieferung über Dobromir Chrysos.

Stephan (1196—1228), bald dem usurpatorischen Zar von Bulgarien Boril (1207—1218), bald den Lateinern von Thessalonike, bald den Griechen von Epirus anschloß[9]).

Freilich muß man die Frage, ob der Stifter unseres Epigonations, der Zupan Chrysos, mit Dobromir Chrysos von Strumitza und Prosêk in genealogischem Zusammenhang steht, hier dahingestellt sein lassen. Immerhin darf man annehmen, daß das hier in Rede stehende Epigonation in Walachien fabriziert ist, wo sich byzantinische Kunst und überhaupt byzantinisch-griechische Kultur, auch nach dem gänzlichen Verfall des mittelgriechischen Reiches, fortgesetzt hat; sie erreichte scheinbar ihren Höhepunkt gerade um die Zeit, als unser Epigonation entstand. Zum Schluß meiner Anmerkungen zu diesem Kunstwerk sei mir ein Exkurs paläographisch-kulturgeschichtlichen Inhalts erlaubt: Auf dem bewußtem Epigonation nämlich scheinen die Embleme der Evangelisten mit griechischen Schriftzügen, allerdings abgekürzt, bezeichnet zu sein; dies braucht uns nicht zu überraschen, da es üblich war, die verschiedenen sogenannten Nomina sacra und die verwandten Abkürzungen in ihren griechischen Formen wiederzugeben, wenn auch der übrige Text der Schrift in nichtgriechischer Sprache abgefaßt wurde. Heutigentags noch pflegen die Mönche des hl. Berges, des Sinaiklosters und der verschiedenen palästinischen Niederlassungen Heiligenbilder herzustellen, welche bei den Darstellungen russische oder arabische oder türkische Beischriften, sogar längere Gebete neben dem griechisch geschriebenen IC — XC = 'I(ησοῦ)ς X(ριστό)ς oder MP — ΘY = M(ήτη)ρ Θ(εο)ῦ u. s. w. aufweisen. Die derartigen Heiligenbilder werden von den Mönchen an die Pilgermassen verkauft, und so sind sie in der ganzen Slawisch, Arabisch oder Türkisch sprechenden christlichen Welt verbreitet. Hier möchte ich die Gelegenheit ergreifen, ein Heiligenbild, zu dieser Rubrik gehörig, mitzuteilen, welches mein Kollege Herr Lic. Karl Ludwig Schmidt im Sommer 1915 an der Ostfront gegen die Russen kämpfend erbeutete. Es handelt sich um eine kleine Messingplatte, deren Dimensionen 0,045 × 0,05 sind; sie zeigt als Hauptdarstellung eine Halbfigur des hl. Nikolaus von Myra, der im bischöflichen Gewand mit der Rechten segnet und mit der Linken die Bibel trägt. Links oben von dem hl. Nikolas sieht man eine Halbfigur Christi und rechts oben eine Halbfigur unserer lieben Frau. Die Beischrift der Hauptfigur ist slawisch, dagegen sind die Nebenfiguren mit griechischen Monogrammen versehen: IC XC = I(ησοῦ)C — X(ριστό)C, MP — Θȣ = M(ήτη)P Θ(ε)ȣ. Das kleine Denkmal, welches m. E. ins XVI.—XVII. Jahrhundert zu setzen ist und wahrscheinlich auf dem Heiligen Berg geprägt wurde, hat einem russischen gefallenen Krieger zum Amulett gedient.



2. Ein Epigonation, sehr künstlerisch im Jahr 1727 gestickt. Es zeigt als Zentralfigur die Verklärung. Moutaftschiew geht fehl, wenn er in dem Streben nach Lebendigkeit des Ausdrucks und in der Gestalt der Aureola Einfluß italienischer Renaissance

9) Siehe vor allem Nikola Radojčić a. a. O. Vgl. auch Constantin Jireček, Geschichte der Bulgaren. Prag 1876, S. 243 ff, ders., Geschichte der Serben, Bd. I. S. 285-6, 292 ff.

aufspüren will; denn beides ist in der byzantinischen Kunst wohlbekannt[10]). Um die Verklärungsdarstellung lesen wir:

+ ΚΤΗΜΑ | ΗΡΑΚΛΕΙΑϹ | ΓΕΡΑϹΙΜ
ΠΟΝΟϹ | ΑΨΚΖ | ΕΥϹΕΒΕΙΑϹ

Darnach war das im Jahre 1727 angefertigte Epigonation Eigentum des Kirchenfürsten Gerasimos von Herakleia und Handarbeit einer gewissen Eusebeia. Letztere war, dem Namen nach zu urteilen, eine Nonne. Über den Eigentümer des Epigonations konnte ich Näheres ermitteln und die etwa schwankenden Forschungen Mountaftschiews nach dieser Person unterstützen. Der Kirchenfürst Gerasimos, von der Insel Leros stammend, ist eine sehr bekannte Persönlichkeit in der kirchlichen sowie der politischen Geschichte der Balkanstaaten des XVIII. Jahrhunderts. Er stand dem thrakischen Herakleia als Metropolit seit 1727 bis 1760 vor[11]). Mit diesem Metropoliten von Herakleia Gerasimos steht auch ein anderes Kunstwerk im Zusammenhang, das in der Stadtbibliothek zu Grenoble aufbewahrt wird und ausführlich von Champollion-Figeac (im Magazin Encyclopédique, Bd. IV, 1811, S. 241—271), darnach von Kirchhoff (im C. I. G. Nr. 8761) und Margaritis Dimitzas[12]), zuletzt von Ath. Papadopoulos Kerameus[13]) besprochen wurde. Es handelt sich um eine »tabula buxea — nach dem Ausdruck von Kirchhoff — in qua sculptae sunt duodecim δεσποτικαὶ ἑορταὶ ecclesiae Graecae, quales fuere inde a sec. XII«. Die Tafel trägt unter anderem folgende Inschrift:

Ἡρακλείας Γεράσιμος ταπεινὸς ἀρχιθύτης
δωδεκάορτον τόδε θερμῶς προσφέρει
γαληνοτάτῳ πρίντζιπι Οὐγγαρίας[14]).

Aus grobem Mißverständnis haben Champolion-Figeac und Kirchhoff das Denkmal von Grenoble dem XIII. Jahrhundert zugewiesen; in der Tat aber ist es in die Zeit von 1741—1744 oder 1753—1756 zu setzen, wie es schon Ath. Papadopoulos Kerameus[15]) richtig erkannt hat.

S. 19—20 verbreitet sich Moutaftschiew über mittelalterliche Städte namens Ἡράκλεια. Bei diesen Ausführungen vermißt man den Hinweis auf Pauly-Wissowa-Kroll, Real-Enzyklopädie, Bd. VIII (Stuttgart 1912), Sp. 423 ff., wo die Resultate der neueren Forschung stehen, wenn auch eigentlich in bezug auf die Antike. Was die makedonisch-lyngistische Bischofsstadt Herakleia anbelangt, scheint ihre Identifizierung mit dem heutigen Flecken Raklia (Raklje), nordöstlich von Monastir gelegen, eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu haben[16]). Das thrakische Herakleia, das gerade mit dem frag-

[10]) Vgl. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. II Bd. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig 1908, S. 182 ff; derselbe in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XXI (1912) S. 375.

[11]) Vgl. vor allem M. Gedeon in der Konstantinopolitanischen Wochenschrift Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, Bd. III (1882—83), S. 545—50, und Ath. Papadopoulos Kerameus in seiner unten (Anm. 13) angeführten Abhandlung, S. 427.

[12]) Μακεδονικῶν μέρος Γ'. Ἡ Μακεδονία ἐν λίθοις φθεγγομένοις. . . . Athen 1896, S. 269—270 Nr. 246.

[13]) Ath. Papadopoulos Kerameus, Διορθωτικὰ εἰς χριστιανικὰς ἐπιγραφάς. Im Journal des russischen Ministeriums für Volksaufklärung, Abteilung für klassische Philologie, Bd. CCCXLIII, Septemberheft 1902, S. 425—27.

[14]) Die Lesung nach Athanasios Papadopoulos Kerameus a. a. O. S. 427.

[15]) Ebenda.

[16]) Vgl. Sp. Gopčević, Makedonien und Alt-Serbien. Wien 1889, S. 91, 96.

lichen Kunstwerk im Zusammenhang steht, hieß in der Antike Perinthos. Bei Prokopios von Caesarea (de aedif. IV, 9; de bel. Vand. I, 12) haben wir beide Benennungen: Herakleia-Perinthos, dagegen bei Hierokles, Synecdenos 632,2, nur die erstere, Herakleia[17]). Jedoch belieben byzantinische Schriftsteller mit starker Bestrebung Völker- und Städtenamen zu antikisieren und auch diese Stadt durch ihren alten Namen Perinthos zu bezeichnen[18]). Einst war das thrakische Herakleia eine große und befestigte Stadt, welche als Verkehrs-, Handels- und Kunstzentrum hervorragte[19]), hatte aber längst an Bedeutung, und zwar die Kunstindustrie betreffend, viel verloren, als sich der Kirchenfürst Gerasimos das hier besprochene Epigonation erwarb.

3. Ein Antimension mit griechischen und slawischen Inschriften, die leider nicht überall richtig gelesen wurden. Der griechische Text der Hauptinschrift ist zu transkribieren: IC̄ | XC̄ / N̄ | K θυσιαστήριον θεῖον και ιερον καθιεροθεν κ(αὶ) ἁγιασθεν παρὰ του πανιερωτ(α)του μ(ητρο)πολιτου τῆς ἁγί(ας) μ(ητ)ροπολεως πελαγωνìας ιωσηφ ἐπονόματι τοῦ ἁγίου κ(αὶ) ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος δημητρìου του μυροβλιτοῦ κ(αὶ) θαυματουργοῦ und ferner: ἐπὶ τῆς π(ατ)ριαρχί(ας) του μακαριωτάτου ἀρχιεπισκόπου τῆς πρώτ(ης) ἰουστινιανῆς ἀχριδῶν κ(υρι)ω[20]) κὺρ, ἰωάσαφ + ἐπὶ ετους ΑΨΚΖ ἐν μηνὶ νοεμβρίου ΚΕ. Darnach liegt uns ein Denkmal aus dem Jahre 1727 vor. Die obige Inschrift ist recht typisch für Antimensien; nur Eigennamen werden jeweilig geändert. Zu den auf den Inschriften erwähnten Personen, d. h. dem Metropoliten von Pelagonia[21]) Joseph und dem Erzbischof und Patriarchen von Achrida Joasaph, bemerkt P. Moutaftschiew einiges; er scheint aber von den durch Anthimos Alexoudis im Δελτίον der historischen und ethnologischen Gesellschaft Griechenlands, Bd. IV, (1892—1895), S. 547—573 herausgegebenen Urkunden über das Erzbistum von Achrida, und zwar von der Arbeit von H. Gelzer, »Der wiederaufgefundene Kodex des hl. Klemens und andere

---

[17]) Siehe zuletzt Jul. Miskolczi im »Történeti Szemle«, Bd. II (1913), S. 198ff.; vgl. auch R. Vári in der »Byzantinischen Zeitschrift«, Bd. XXII (1913), S. 543.

[18]) Vgl. Constantin Jos. Jireček, Die Heerstraße von Belgrad nach Konstantinopel und die Balkanpässe. Prag 1877, S. 101. Belege bei C. H. Tzschucke, Pomponii Melae de situ orbis libri tres, Bd. III, Teil II (Leipzig 1806), S. 102ff., und zwar bei Th. L. Fr. Tafel und Th. L. Fr. Tafel-G. M. Thomas (siehe die unmittelbar folgende Anmerkung).

[19]) Siehe Th. L. Fr. Tafel, Konstantinus Porphyrogenitus de provinciis regni Byzantini. Tübingen 1847, S. XV ff., XXVI, XXIX, 2, 12, 18, 21, 22, 37, 42ff., 51, 54f.; ders. Symbolarum criticarum. geographiam Byzantinam spectantum, partes duo. Pars I [= Abhandl. der historischen Klasse der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V, Abt. III]. München 1849, S. 18ff., 77ff. — Th. L. Fr. Tafel und G. M. Thomas, Urkunden zur älteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig mit besonderer Beziehung auf Byzanz und die Levante, Teil I [= Fontes rerum Austriacarum. Österreichische Geschichtsquellen. II. Abt., I. Teil]. Wien 1856, S. 465, 489. — C. J. Jireček, a. a. O., S. 51, 58, 63, 66, 68, 101, 105. — »Reisen durch die Balkanhalbinsel während des Mittelalters. Nach der kroatischen Original-Abhandlung des Peter Matković. Von Joseph Armin Knapp«. In den »Mitteilungen der Kais. und Kön. Geographischen Gesellschaft in Wien«, Bd. XXIII [= N. F. XIII], 1880, S. 356—57. Usw.

[20]) Die Inschrift bietet: Κῶ, was freilich eine Verschreibung statt: Κῦ = Κ(υρίο)υ ist. Es wäre denkbar: Κῶ = Κω(ριτζᾶς).

[21]) = Monastiri, slawisch: Bitolja. Nach einigen Verzeichnissen der in späteren Zeiten umgenannten Ortschaften (s. z. B. Th. L. Fr. Tafel, Constantinus Porphyrogenitus de provinciis regni byzantini, S. 22) sowie nach Angaben der Notitiae episcopatuum (s. z. B. H. Gelzer in der »Byzantinischen Zeitschrift«, Bd. I, 1892, S. 257) soll das oben S. 50 angeführte makedonisch-lyngistische Herakleia mit Pelagonia-Monastiri identisch sein.

auf das Patriarchat Achrida bezügliche Urkundensammlungen« in den »Berichten über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Klasse«, Bd. LV (1903), S. 41—100 nichts gewußt zu haben. Dem Erzbischof von Achrida und Proedros von Koritza Joasaph († 22. Oktober 1745) gehörte, wie es scheint, der von mir unter Nr. 144 bezeichnete und ausführlich beschriebene Kodex des Klosters Mega-Spilaeon. Er zeigt auf Bl. 20^b die sogenannte Monokondylia dieses Kirchenfürsten (vgl. mein Verzeichnis der griechischen Handschriften des peloponnesischen Klosters Mega Spilaeon, Bd. I, Leipzig-Athen 1915, S. 122—3). Eine Urkunde desselben Joasaph, im Jahre 1734 zugunsten des Meteoron-Barlaamklosters erlassen, habe ich im Archive dieses Klosters entdeckt und zwecks Veröffentlichung abgeschrieben. (Vgl. die Ἔκθεσις [= Bericht] über meine paläographischen und kunstwissenschaftlichen Forschungen in den Meteorenklöstern während der Jahre 1908 und 1909. Athen 1910, S. 55, Nr. 48). — Der Kirchenfürst Joasaph war für seine Zeit und das Milieu seiner Wirksamkeit sehr gebildet. Die Gelehrsamkeit und Ehrwürdigkeit des Mannes preisen insbesondere Widmungen und auf ihn gedichtete Epigramme[22]), die in verschiedenen, zu Moschopolis in Epirus in dem Zeitraum 1738—1745 gedruckten, auch für die Geschichte der griechischen Druckkunst bezw. Xylographie sehr interessanten Büchern enthalten sind. Aus diesen moschopolitischen Drucken, die hier in Betracht kommen, sei vor allem eine Rarität hervorgehoben, nämlich eine im Jahre 1741 veröffentlichte vulgärgriechische Dichtung von Michael Goras über die im Jahre 1740 in Mazedonien grassiert habende Hungersnot. Diese eben dem Kirchenfürsten Joasaph von Achrida gewidmete Dichtung ist poetisch gänzlich wertlos und sogar sprachlich auffallend unbeholfen und fehlerhaft, aber inhaltlich wegen ihrer historisch-statistischen Angaben sehr beachtenswert[23]).

Athen-Berlin. *Nikos A. Bees* (Βέης).

Dr. Werner von der Schulenburg, Ein neues Porträt Petrarcas. Eine Studie über die Wechselwirkung zwischen Literatur und bildender Kunst zu Beginn der Renaissance. Bern, A. Francke, 1918. 61 Seiten mit 4 Bildtafeln.

Werner von der Schulenburg geht in vorliegender Studie von dem Petrarcaporträt aus, das Pierre de Nolhac gefunden und 1890 in der Gazette des Beaux Arts veröffentlicht hat. Dieses Porträt ist bald nach dem Tode des Dichters entstanden und befindet sich in dem Exemplar seines letzten, unvollendet hinterlassenen Werkes, des »De viris«, das Lombardo della Seta, der Vollender der Arbeit, dem Herzog Francesco von Carrara überreichte (Paris, Bibl. Nat. lat. 6069 F). Demnach schien es allen Anspruch darauf zu haben, als authentisches Bildnis zu gelten. Nun wendet aber Schulenburg gegen seine Zuverlässigkeit ein, daß es nicht den alten, vom Leben und von Krankheiten zermürbten, bei seinem Tode siebzigjährigen Dichter darstellt, dessen Züge man in einem nachgelassenen Werke erwarten sollte, sondern einen Mann auf der Höhe der Kraft und Gesundheit; es sei daher ausgeschlossen, daß es die Züge wiedergäbe, die der Maler etwa nach der Natur gezeichnet oder wenigstens sich eingeprägt hätte. Das Nolhacsche Porträt sei also bewußt verjüngt und verschönt. Um in der Frage, wie weit diese Ver-

[22]) Siehe auch Margaritis Dimitzas, a. a. O.

[23]) Die Dichtung ist von N. G. Politis nebst Kommentar im Δελτίον der historisch-ethnologischen Gesellschaft Griechenlands, Bd. I (1883—4), S. 266—273 wiedergedruckt. Siehe besonders die Anmerkung auf S. 267.

änderungen gehen, Klarheit zu schaffen, werden die anderen uns überlieferten Bildnisse herangezogen, besonders zwei Miniaturen in einem »liber rerum memorandum« aus der Paveser Bibliothek (jetzt in Paris, Bibl. Nat. lat. 6069 T) und in einer Schrift Petrarcas in der Markusbibliothek (Marc. lat. Cl. VI n. 86) sowie das Fresko in der Sala dei Giganti zu Padua und dessen Nachbildung in dem Darmstädter Exemplar des italienischen »De viris« (Cod. 101). Diese Darstellungen weichen alle gleichmäßig und deutlich in entscheidenden Punkten — besonders in der Bildung von Nase und Kinn — vom Nolhacschen Porträt ab und zeigen, was besonders interessant erscheint, daß Petrarca nicht so schön war, wie jenes uns glauben machen will. Und letzterer Umstand entspricht auch dem, was wir aus zeitgenössischen literarischen Quellen und aus Äußerungen des Dichters selbst wissen. Man wird also dem Schluß Schulenburgs beipflichten dürfen, daß das Nolhacsche Porträt ein idealisiertes Bild des Dichters gibt und daß eine zuverlässige Vorstellung von seinem Aussehen nur jene oben erwähnten Darstellungen vermitteln können. An ihren Typus hat sich auch der Maler der spanischen Kapelle bei S. Maria novella in Florenz gehalten, als er auf dem großen Fresko der »Kirche« ein Bildnis des Dichters anbrachte.

Schulenburg möchte aber weiter gelangen und ein Bildnis Petrarcas aus seiner früheren Lebenszeit vorweisen; jene realistischen Darstellungen geben ja den greisenhaften wieder, und das Nolhacsche Porträt des hohen Vierzigers ist kein ikonographisches Porträt im strengen Sinne. Er glaubt eines aus der Avignoneser Zeit gefunden zu haben auf der bekannten Miniatur, die den Vergil aus dem Besitz Petrarcas mit dem Kommentar des Servius in der Ambrosiana ziert. Hier trüge der Krieger, der links steht, die Züge Petrarcas. Zu dieser Hypothese gelangt Schulenburg über eine weitausholende, mit vielen anderen Hypothesen durchsetzte Beweisführung. Auf dem Miniaturbilde wäre die mittlere, auf den rechts sitzenden lorbeergekrönten Mann weisende Figur Simone Martini, der Maler. Bewiesen werden soll das durch einen Vergleich mit der Gestalt des römischen Hauptmanns auf Simones Reisealtärchen in der Antwerpener Galerie, die durch die Buchstaben SASP als ein Bildnis Simones aus Siena bezeichnet wäre, und mit der späten Kopie eines Trecento-Bildes in der Sammlung Gaignières in Paris, die die Überreichung eines Altars an Papst Clemens in Gegenwart des späteren Königs Johann von Frankreich darstellt; hier wäre die kniende Figur, die den Altar hält, Simone Martini und nicht, wie man bisher annahm, Odo IV. von Burgund. Vollständig überzeugend wirkt die Beweisführung nicht. Weiter soll nicht nur der Krieger links in dem Codex der Ambrosiana, sondern auch der lorbeerbekränzte Dichter rechts, nach der gewöhnlichen Deutung Vergil, die Züge Petrarcas tragen; und der eine der Bauern im Vordergrunde, ein alter Mann mit spärlichem Haarwuchs und rohen Zügen, gemahnt den Verfasser ebenfalls an Petrarca. Nun widersprechen aber die Verse, die die Darstellung erklären sollen, dieser Deutung; sie sprechen deutlich von Vergil, Servius, Fürsten, Hirten und Bauern. Schulenburg aber erklärt, sie ständen in keinem engeren Zusammenhang mit der Darstellung, obgleich sie teils innerhalb der Bildfläche auf Spruchbändern, teils unterhalb derselben angebracht sind, sondern stellten eine absichtliche Irreführung dar. Um dies wahrscheinlich zu machen, wird Petrarcas Auffassung der Poesie und seine Neigung zu allegorischen Andeutungen und Doppelsinnigkeiten eingehend dargelegt. Ähnliche Doppelsinnigkeiten, wie sie in seinen Arbeiten und Aufzeichnungen nachzuweisen sind, sollen denn auch der Miniatur zugrunde liegen; Petrarca, in der Gestalt Scipios und als Mann des tätigen Lebens, erblicke dort sich selbst in der Gestalt Vergils als den Mann des geistig schaffenden Lebens. Diese ganze Beweisführung ist mit bestechendem Geist vorgetragen. Für die

Deutung der Miniatur scheint sie aber doch gar zu fein gesponnen. Entscheidend dürfte nur sein, ob der Vergleich des neugefundenen angeblichen Bildnisses wirklich so starke Übereinstimmung mit den schon bekannten zeigt, daß man annehmen muß, es stelle die gleiche Persönlichkeit dar. Und das scheint uns nicht der Fall zu sein. Was bei den Altersbildnissen den Eindruck bestimmt, die Länge der Nase und die starke Ausbildung der Nasenspitze, fehlt hier ganz; ferner scheint die Kopfform eine wesentlich andere zu sein. Ganz anders sind jedenfalls die Längenproportionen des Gesichts und vor allem die Bildung der Stirn. Auf die Abweichungen in der Mundpartie, die sich ja im Alter sehr zu verändern pflegt, möchten wir weniger Wert legen. Der Behauptung, daß der Dichter Vergil die gleichen Züge trage wie der Krieger links, vermögen wir auch nicht zu folgen.

In einem letzten Kapitel wird die Deutung der Miniatur noch weiter getrieben. Sie soll auch mit der Eintragung über den Tod Lauras, die ihr gegenübersteht, in Zusammenhang gebracht werden. Petrarcas Ausdeutung des Namens »Laurea« und die in ihm gesehene Verknüpfung von Liebe und Ruhm sind ja bekannt. Daß nun aber das Blau, Grün und Weiß der Miniatur als die Farben des »besonnten Lorbeerhains«, ja selbst das Rot an den Sporen des Kriegers als die Farbe der Lorbeerfrucht allegorischen Sinn hätten, scheint uns doch eine Verkennung der Bedingungen zu sein, unter denen Kunstwerke zur Zeit Petrarcas entstanden.

Man wird die Schrift, die in überaus geistreicher und klarer Weise geschrieben ist und auf einer feinen Interpretation der Sinnesart Petrarcas ruht, mit Genuß lesen. Was sie aber verspricht, ein authentisches, unzweifelhaft nachgewiesenes Jugendbildnis Petrarcas, scheint sie uns nicht zu bringen. *K. Zoege von Manteuffel.*

HENRY THODE
1857—1920.

VON

DR. W. F. STORCK.

»Er gehörte zu jenen Vereinzelten, deren Stil den Stempel nicht eines allgemeinen, sondern eines persönlichen Gesetzes trägt, und so ist der Zugang zum Verständnis dieses Stiles nur die Persönlichkeit. Diese ganz verstehen wird aber nur, wer selbst etwas vom Spielmann und vom Ritter und vom Franziskaner in sich hat. Darf man ihn nicht einen Romantiker nennen, so scheint er doch zu verwirklichen, was den besten unter den Romantikern höchstes künstlerisches Menschentum bedeutete«. Diese Worte, die Henry Thode am Schluß einer kleinen Studie Franz Liszt widmete, bezeichnen mit geradezu überraschender Sicherheit das Wesen seiner eigenen Persönlichkeit. Und man muß sie auch einer Betrachtung voranschicken, die dem Wesen dieser Zeitschrift gemäß (mit der Thode als Mitherausgeber neben Tschudi von 1894—1911 in Verbindung stand), die wissenschaftliche Bedeutung des plötzlich dahingerafften Gelehrten in den Vordergrund rückt. Denn Henry Thode ist innerem Drange folgend mit voller Bewußtheit aus den engen Schranken des Gelehrtentums herausgetreten, und hat Wirkung und Ausstrahlung seiner Persönlichkeit in den weitesten Kreisen der Öffentlichkeit gesucht und gefunden — sehr zum Unwillen seiner Zunft. Diese hat es ihm nie verziehen, daß er die reichen Gaben, die er mit dem ganzen Rüstzeug historisch-kritischer Gelehrsamkeit in seinen Beruf als Museumsleiter und Universitätslehrer mitbrachte, einer Verbreitung (statt einer Vertiefung) seines Wirkens opferte und als »Spielmann, Ritter und Franziskaner« durch die Lande zog, um ein von ihm erschautes Evangelium christlich-germanischer Kulturauffassung unter dem Gesichtswinkel von Bayreuth zu verbreiten. Es waren nicht die schlechtesten, die sich die leidenschaftliche Persönlichkeit dieses Künstler-Gelehrten damit entfremdete! Und es ist ein tragisches Verhängnis, daß das Ende dieses Mannes so sehr von dieser Entfremdung überschattet war, daß man seinem Andenken weder in der Ablehnung noch in der Gleichgültigkeit des Urteils gerecht wurde. Man übersah nicht nur das hohe »künstlerische Menschentum«, das diesen Gelehrten auszeichnete, man übersah nicht zuletzt auch die außerordentliche Bedeutung, die er dank seiner tiefen Gelehrsamkeit und seinem künstlerischen Enthusiasmus in Deutschland und darüber hinaus innehatte.

Denn eine Zeit lang hatte er in der ersten Reihe der hervorragendsten Persönlichkeiten der alten kunsthistorischen Schule gestanden; und doch hatte er als gefeierter Gelehrter sowohl die Nachfolge Hermann Grimms auf den Lehrstuhl der Berliner Universität wie auch wenige Jahre später die Nachfolge Hugo von Tschudis als Leiter der Nationalgalerie ausgeschlagen. Er verzichtete auf alle öffentlichen Ämter und Ehren, um in der Sonne des Südens am Ufer des Gardasees ganz seinem eigenem Ich zu leben und seinen inneren Menschen zu formen — unter Verzicht auf die Erfüllung so vieler weitausgreifender wissenschaftlicher Pläne, die ihn von jungen Jahren an beschäftigt und emporgetragen hatten.

Schon in diesem Verzicht zeigen sich die starken Widersprüche seiner geistigen Anlage, die viele — begreiflicherweise und doch nicht selten zu Unrecht — von ihm abstieß. Er war ein Mensch und Gelehrter von stark persönlicher Prägung: Schwärmer, Forscher, Denker, Dichter zugleich. Als der dogmatische Glaube an die Kulturmission des Bayreuther Kunstwerks, als dessen »Wanderredner« sich einst schon Friedrich Nietzsche eine Zeit lang berufen wähnte, über seine wissenschaftliche Gelehrsamkeit und schöpferische Kunstkritik siegte und er freiwillig dem mit großem Erfolg verwalteten Lehramt entsagte, wurde die akute Enttäuschung Einzelner nur allzubald zur schleichenden, bitteren Verdammnis, die sein Wesen und seine Bedeutsamkeit denn doch zu verdunkeln drohte. So wird es eine besondere Pflicht, idese Umbiegungen der Wahrheit gerade zu richten und das Bild seines Schaffens mit Gerechtigkeit und Anteilnahme an seiner Bahre wieder aufzurichten.

Henry Thode begann seine wissenschaftliche Tätigkeit mit einer auf sachlich strenge Beobachtung gestellten Arbeit über »die Antiken in den Stichen Marc Antons, Agostino Venezianos und Marco Dentes«, mit der er 1881 bei Thausing in Wien seine kunsthistorischen Lehrjahre beschloß. Damit war sein Augenmerk schon nachdrücklich auf die Betrachtung der italienischen Kunst gerichtet, die denn auch weiterhin im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit stand. Die hauptsächlichsten Forschungen in kritischer und geistesgeschichtlicher Hinsicht bleiben der italienischen Renaissance-Kunst und -Kultur gewidmet. Sie stehen alle unter dem Zwang einer dogmatisch-romantischen Geisteseinstellung, die bereits dem ersten grundlegenden Werk über »Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien«, das in erster Auflage 1885 erschien, zunächst lange unbeachtet, ja totgeschwiegen, dann von einem nicht immer ungefährlichen Einfluß auf verantwortungslosere, konstruktive Gemüter. Dieses Werk bleibt bei aller Einseitigkeit im einzelnen, die die kritische Sonde von W. Goetz und anderen allzu nüchtern aufdeckte, ein hervorragendes Denkmal kunstgeschichtlicher Forschung, nicht nur als Ausdruck einer begeisterten und begeisternden Persönlichkeit, sondern auch als erster Versuch das weitschichtige Denkmäler-Material kritisch und geistig zusammenzufassen. Daran wird im Grunde wenig geändert durch die Tatsache, daß die Wiener Kritik Trugschlüsse bloßlegte, die zuletzt Rintelen richtig zu stellen versuchte. Es bleibt auch

unwesentlich, ob man den Versuch — den Thode auf Grund einer umfassenden Beherrschung des literarischen und bildnerischen Materials unternommen hat —, den Individualismus der Renaissance in jener Humanitätsbewegung, die im 13. Jahrhundert durch die Lande geht und in der Persönlichkeit des heiligen Franz gipfelt, zu verankern, in allen Konsequenzen übernimmt, — oder etwa das Schwergewicht auf Friedrich II. und Süditalien verlegt. Wesentlich bleibt, daß dank des faszinierenden Schwungs (und auch der Einseitigkeit) seiner Darstellung die Betrachtung eine geistesgeschichtliche Vertiefung gewonnen hat, und manche Rudimente Vor-Burckhardtscher Anschauung endgültig beseitigt wurden. Dazu kommt, daß doch auch die exakte Kleinarbeit auf dem Gebiete der Architektur und vornehmlich der Malerei des Trecento, die er in Einzelstudien (Rep. f. Kunstw. XI/XIII) erweiterte, der Forschung manche neue Probleme aufgerichtet hat.

Thode hat dann die Ausgestaltung der von ihm formulierten Renaissanceideale in seinem Sinne weiterverfolgt, indem er besonders markante Einzelpersönlichkeiten in einzelnen Monographien darstellte, die in der Zeit ihrer Entstehung eine wertvolle Tat bedeuteten. Es waren Giotto, Mantegna, Correggio. Es hat ihn dabei immer gereizt, die Grenzen rein kunstkritischer Forscherarbeit zu verlassen und sich kulturgeschichtlichen Schilderungen mit breitem Hintergrund zu widmen. In dieser Richtung liegen seine Studien über die Villa Imperiale bei Pesaro (Jahrb. d. pr. Kunsts. IX), über Isabella Gonzaga (Neue Heidelberg. Jahrb. VI) und ähnliche. Die Erforschung geschichtlicher Zusammenhänge lag ihm näher als die exakte, kunstkritische Untersuchung, die seinen lebendigen Instinkt, sein feuriges Auge und sein leidenschaftliches Temperament zu hemmen drohte. So erklärt es sich, daß er vor schweren Fehlgriffen nicht bewahrt blieb bei der Einzelbestimmung dieses oder jenes Kunstwerkes. Immerhin bleibt bezeichnend, daß man geneigt war, seinen oft auf erstaunlich zuverlässiger Intuition aufgebauten Hypothesen geringeren Glauben zu schenken, als wenn sie in vorsichtiger Umschreibung mit einer gewissen Kühle von anderer Seite vorgetragen wurden. (Ich denke etwa an die Dresdener Sieben Schmerzen Mariae.) Und man übersieht weiterhin die Fülle treffsicherer Bestimmungen, die er im Seminar und im persönlichen Umgang weitergab, die heute in manchen Katalogen als Selbstverständlichkeit geführt werden. F. Rieffel hat gelegentlich auf solche Bestimmungen im Städelschen Institut, K. Lange auf solche in der Stuttgarter Gemäldegalerie hingewiesen; wie viele aber sind namenlos in den eisernen Bestand der Forschung übergegangen! Gerade auch in dieser Hinsicht ist dem Verstorbenen oft bitteres Unrecht getan worden, das menschlich zwar begreiflich, sachlich aber darum nicht mehr gerechtfertigt war.

Er selbst strebte über diese kritische Einzelarbeit hinaus zur Synthese der Darstellung. Diese war dann bestimmt durch seine weltanschauliche Gebundenheit, die begann mit Schopenhauerschem Weltschmerz, um sich dann aufzulösen in die Romantik der Bayreuther Kunstauffassung. Hier liegt für alle diejenigen, die frei

sind von diesem Dogmatismus, der Schlüßel für die tragische Gespaltenheit seiner Persönlichkeit und seines Schaffens. Man fragt sich, was hätte sein »Michelangelo« werden können ohne diese Voreingenommenheit, ohne diese priesterliche Starrheit der Methode. Sein aktueller Wille in seinem Franz von Assisi und in seinem Michelangelo einen Protest gegen die Verflachung und die Genußsucht der Zeit zu geben, hätte man als Unterton der Darstellung ertragen können. Daß er aber das ganze, großartige Gebäude dieses gelehrten Monumentalwerkes dem Zwang dieser philosophischen Weltschmerzlichkeit unterordnete, muß man angesichts der außerordentlichen Vorzüge, die das Werk dennoch auszeichnen, bedauern. Und doch bleibt selbst diese Kühnheit und Gewaltsamkeit, wie er mit künstlerischer Intuition und pathetischer Rhetorik den »tragischen« Stoff bewältigt, erstaunlich, so sehr kühle Betrachter von dieser weltanschaulichen Einzwängung abgestoßen sein mögen. Bewundernswert bleibt das enorm reiche und innerlich erlebte Wissen, das sich auf alle Disziplinen gleichermaßen erstreckt und das den kulturpsychologischen Hintergrund der Künstlertragödie wahrhaft souverän umreißt. Der Forschung jedoch bleiben die beiden Bände kritischer Untersuchungen, die mit außerordentlicher Akribie das gesamte Material kritisch bemeistern, ein unentbehrliches Rüstzeug; sie sind, was bei dieser Künstlernatur vielleicht doch besonders hervorgehoben werden darf, ein glänzendes Zeugnis deutschen Gelehrtenfleißes. Was bedeuten angesichts solcher Leistung Entgleisungen, wie die »Entdeckung« des Kruzifixes von S. Spirito! —

Thode hat — mit der Einseitigkeit aller schöpferischen Menschen — die Einheitlichkeit der Renaissancekultur aufzuzeigen versucht; in der Persönlichkeit Tintorettos sah er die letzte Ausgestaltung von Idealen, deren Keime seiner Meinung nach schon im 13. Jahrhundert lagen. Gerade in der Konsequenz dieser Anschauung zeigt sich Thode gewiß nicht frei von Übertreibung, ja Verstiegenheit. Aber er hat doch immerhin auf die verschüttete und verkannte Größe dieses Künstlers zu einer Zeit hingewiesen, als Tintoretto fast noch ein Verkannter war. Hätte er seine künstlerische Würdigung (in der populären Künstlermonographie) von der — viele abstoßenden — Verquickung mit Wagnerscher Kunstanschauung freigehalten, so wäre die Wirkung ohne Zweifel nachhaltiger und unbestrittener gewesen. So mußten ernste Forscher eher zurückgreifen auf die fragmentarische, doch kritische Bearbeitung des Urkunden- und Bildermaterials (Rep. f. Kunstw. XXIII/XXIV), die eigentlich zu den Vorarbeiten eines in Aussicht genommenen größeren Werkes über Venezianische Malerei gehören sollte.

Neben diesen Forschungen über italienische Kunst und Kultur hat Thode seine wissenschaftliche Tätigkeit der deutschen Kunst gewidmet und ist auch hier auf manchem Gebiete bahnbrechend und wegweisend gewesen. Er hat als erster das scharf umrissene Gefüge einer altdeutschen Malerschule geschaffen; seine auf ausgedehnter archivalischer und bildnerischer Sammeltätigkeit aufgebaute »Malerschule

von Nürnberg« (1891) bedeutete für seine Zeit eine außerordentliche Leistung, deren Bedeutung durch die inzwischen erfolgte kritische Spezialarbeit in keiner Weise beeinträchtigt wird. Wenn man die auch hier durchsickernde romantische Note — den Meistersingerton — abstreift, bleibt doch eine Leistung von solcher Sicherheit des Instinktes und Überlegenheit der Kombination, daß man die ätzende und verkleinernde Kritik mit Entschiedenheit zurückweisen muß. Bemerkenswert bleibt, daß gerade neuerdings in einem klugen und durch scharfe Kritik ausgezeichneten Buch über »Norddeutsche Malerei« die »wertvolle zusammenhängende Übersicht« über die Kölner Malerschule ausgegraben wird, die Thode einmal an entlegener Stelle gegeben hatte (Die Aula I, 1895, Nr. 7—11). Die gleichen Vorzüge eines sicheren Spürblickes und zusammenfassender Kombination bieten seine Untersuchungen über »die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionszenen« (Jahrb. d. pr. Kunsts. XXI); sie stellen das Fundament dar, auf dem Back und andere ihre ins einzelne gehende Betrachtung aufbauen konnten; in den Grundzügen sind sie auch heute nicht überholt. Darüber hinaus hat er bereits vor mehr als zwanzig Jahren eine zusammenfassende, kulturpsychologische Darstellung der »deutschen bildenden Kunst« (in H. Meyer, Das deutsche Volkstum, 1898) gegeben, die vor wenigen Jahren in der Sammlung »Natur und Geisteswelt« in neuer Bearbeitung erschien, leider belastet durch die inzwischen verstärkte Kampfstellung gegen die »moderne« Kunst, die den Wert der geistvollen prinzipiellen Auseinandersetzungen nur zu beeinträchtigen vermag.

Diese einseitige Stellungnahme, die von Ungerechtigkeit nicht bewahrt bleiben konnte, ist um so mehr zu bedauern, als gerade er es wahr, der als junger Galeriedirektor mit begeisterter Entschlossenheit für den auch in Frankfurt noch immer verkannten Hans Thoma als Freund und Kämpe eintrat. Ihm hat er als erster durch diese werbende Anteilnahme die breite Bahn des Erfolges gewiesen, nicht ohne späterhin durch die Berührung mit Bayreuth die Entwicklung des Künstlers ernstlich zu gefährden oder zum mindesten aufzuhalten.

Er griff als leidenschaftlicher Kämpfer in den Streit der Tagesmeinung ein mit Glück und Erfolg, als er einige Jahre hindurch mit zäher Entschlossenheit für die Erhaltung der Heidelberger Schloßruine eintrat und seinen künstlerisch begründeten Standpunkt, der in der öffentlichen Meinung zuerst als »unsinnig« abgelehnt worden war, gegen die lederne Schulweisheit der Architekten verfocht; — mit Unglück oder Ungeschick, als er im Jahre 1905 »Böcklin und Thoma« zum Streitruf erhob und durch die — in den Berichten der Presse arg entstellten — Vorlesungen die heillose Verwirrung der Kunstbegriffe nicht gerade zu klären wußte. Dieser Kampf (oder vielmehr seine gebundene Weltanschauung) entfremdete ihn den großen Strömungen der zeitgenössischen Kunst immer mehr und verleitete ihn nicht selten zur Verkennung und schiefen Bewertung schöpferischer Persönlichkeiten aller Künste. Bis zuletzt aber blieb er dieser gewollten Zurück-

haltung treu und betont sie noch in seiner letzten unglücklichen Schrift über »Paul Thiem und seine Kunst« (1920), worin er eine Deutung des Problems »Deutsche Phantastik und deutscher Naturalismus« versuchte. Hier wird ein Bruch in seiner optisch-künstlerischen Einstellung sichtbar. Man begreift ihn nur aus der weltanschaulichen Geschlossenheit (und Enge), sowie dem Gleichmaß seiner eigenen Persönlichkeit, so sehr man sie auch — sachlich wie persönlich — im Hinblick auf die Tragweite und Intensität seines Wirkens bedauert. Denn auf dieses Wirken kam es ihm seinem ganzen Naturell nach sehr entscheidend an; ihm diente seine einzigartige Beredsamkeit, die man nicht gering achten sollte, so fremdartig sie manchem Deutschen sein mag. Er war ein Meister der Redekunst und übte sie mit Leidenschaft und Enthusiasmus vom Katheder des Hörsaals, noch lieber aber vom Podium des massengefüllten Vortragssaales aus. A. Weese hat in feinfühligen Gedenkworten an eine hervorstechende rhetorische Glanzleistung Henry Thodes erinnert, die in Rom auf dem großen internationalen Kongreß der Kunstwissenschaft im Herbst 1912 zur Geltung kam; »es war leicht zu beobachten, daß ihn die Männer der lateinischen Sprachen aufrichtiger bewunderten als der Schulmann deutscher Gelehrsamkeit, der das Feuer seiner Liebe zur Kunst lieber im Studierzimmer verschwälen läßt, als es in der Begeisterung der außerordentlichen Stunde, wie ein Fanal zu entzünden und die Leuchte der Wissenschaft als das hinzustellen, was sie sein sollte oder wenigstens sein könnte, ein ganzer Mann, dem die Seele lodert und der das Wort dennoch meistert, als hätte er einen kühlen Kopf«.

Eine Sonderheit seiner literarischen Tätigkeit bleibt noch festzustellen. Aus dem engen Kreis wissenschaftlicher Spezialforschung heraus trieb es Thode zu einer eigenen Verbindung von Wissenschaft und Dichtung. Schon in den von Hans Thoma mit erfindungsreichen Zeichnungen geschmückten »Federspielen« (1892) hatte er dichterischer Laune und geistreichen Einfällen freien Lauf gelassen. Später trieb es ihn zur Gestaltung einer eigenartigen Gattung der Kunstnovelle. Das schöne Erlebnis »Der Ring des Frangipani« (1894) und »*Somnii explanatio*« (1909) — schönheitstrunkene Traumbilder vom Gardasee, die er nach den mühsamen Arbeiten der kritischen Michelangelo-Untersuchungen ersann — sind Zeugnisse dieser dichterisch-schöpferischen Tätigkeit, über die F. Wickhoff einmal charakterisierend schrieb: »Er erdichtet nicht mehr, wie es im älteren historischen Romane der Fall war, eine Fabel, die er an historische Personen der Kunstgeschichte anknüpft, sondern er hat dem analytischen Triebe der Zeit folgend, die Materialien für einen solchen Roman dem Leser vorgelegt und erspart ihm eine unwahrscheinliche Fabel«. (Mitt. des Inst. f. österr. Geschichtsforschung. Erg.-Bd. VI.)

So liegt eine reiche wissenschaftliche und literarische Tätigkeit des Gelehrten vor uns, die leider durch die selbst gewählte Entsagung allzu früh abgebrochen wurde. Manche Ansätze zu größeren Forschungen ruhten noch im Schreibtisch; aber es besteht wenig Hoffnung, daß sie sich noch zu synthetischen Darstellungen verdichtet

haben. Die weltanschauliche Spekulation hatte das Übergewicht bekommen über die begeisterte, aber doch sachliche und kritische Gelehrtenarbeit. Man begreift diese Wendung aus einem Ausspruch, den er selbst einmal tat: »Schiller und Richard Wagner — in diesen beiden Namen darf ich zusammenfassen, was meinen Anschauungen von Kunst und Kultur und meinem Streben die begeisternde und entscheidende Bestimmung gegeben hat«. So versteht man den Verzicht auf eine anteilnehmende Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart und seinen wachsenden, mahnenden Hinweis auf die notwendige Erneuerung des sittlichen und religiösen Lebens. Man begreift auch die Folgerichtigkeit seines geistigen Schaffens, das mit der Schilderung des Heiligen von Assisi anhub und in einer wenig bekannten Darstellung über »Luther und die deutsche Kultur« (1914) endete, in der er den Kern der »alle Konfessionen in sich schließenden allgemeinen christlich-germanischen Weltanschauung« in aller Einseitigkeit und Zugespitztheit nochmals entwickelte.

Diese Weite seines Blickes, die wissenschaftlich gelegentlich auch eine Verengung und Verkümmerung mit sich brachte, hat seinem Lebenswerk die schicksalhafte Wende gegeben. Er opferte alles auf dem Altar seines idealistischen Glaubens an die Erneuerung des deutschen Wesens, und mußte gerade die durch den Krieg heraufbeschworenen Zersetzungserscheinungen kommen sehen. Da hüllte auch er sich in Schweigen und lebte abseits im selbstgewählten Exil, wohin er seiner (zweiten) Gattin — einer Enkelin des Frithjofssagendichters Tegner — folgte und wo er nun der schleichenden Magenkrankheit zum Opfer viel. Nicht ohne Erschütterung kann man das Lebenswerk dieser bedeutenden und eigenwertigen Persönlichkeit überblicken. Man muß mit Nachdruck diese Bedeutung feststellen, da die innere Tragik seines Wesens nur allzu oft hämischer und persönlicher Verurteilung Nahrung geboten hatte. Man übersah den Wert und die Tragweite seiner wissenschaftlichen Tätigkeit ebensosehr wie die begeisternde und befruchtende Wirkung des beliebten Universitätslehrers. Und man übersah noch mehr: Das reine Künstlertum dieses Menschen und das tiefe Menschentum dieses Künstlers. Dies war nicht erschöpft in der bestrickenden Liebenswürdigkeit und dem einzigartigen Charme seines Wesens und Redens: es ging tiefer und ließ uns einen Menschen verehren voll gläubigem Idealismus, edelster Gesinnung und immerwährender Güte und Liebe, die »alles bildet, alles hegt«. Darum wollen und müssen wir alle, die wir ihm nahestanden, hinwegsehen über die Schwächen seines Wesens und Schaffens, an die nörgelnde Kritik, genährt von hadernder Parteilichkeit, sich festhakt. Wir wollen voll Dankbarkeit die Erinnerung bewahren an die schöpferische und geschlossene Persönlichkeit, den Gelehrten und Menschen Henry Thode! [1])

[1]) In »Original und Reproduktion« I. S. 355 ff. sind die Daten aus Thodes Leben und die Bibliographie seiner Schriften zusammengestellt.

MARTIN SCHONGAUER UND DIE FRESKEN IM MÜNSTER ZU BREISACH.

VON

Dr. KARL GUTMANN.

Mit 5 Abbildungen.

Tausende von Besuchern steigen alljährlich zum Breisacher Münster hinauf, um das Wunderwerk des spätgotischen Hochaltars zu bestaunen. All die Tausende gehen achtlos an den Trümmern eines Werkes vorbei, das an Gewalt und Schönheit dem Schnitzwerk Sixtus Gumpps nicht im mindesten nachsteht. Es sind die spärlichen Reste mächtiger Fresken im Westbau des Münsters. In der Fachliteratur sind sie nicht bekannt; nur Kraus (Die K...stdenkmäler des Großherzogtums Baden Bd. VI Abb. 1) erwähnt sie flüchtig (S. 56). Er verzeichnet:

»a) An der Innenwand der Westfront links vom Beschauer zwei nackte, sich aus dem Grabe erhebende Figuren, eine männliche und eine weibliche; rechts eine dritte ähnliche Figur. Man konnte von der Inschrift lesen: VEnite BENEDICTI PAtris. Also Reste eines Weltgerichts.

b) an der nördlichen (Kraus nennt irrtümlich die südliche!) Wand werden im westlichsten Joch Verdammte von Dämonen gepeinigt, von gräßlichen Tieren in Empfang genommen und niedergerissen.

d) An der Süd- (Kraus nennt irrtümlich Nord-) Wand oben eine kolossale Gruppe von Engeln, eine spätgotische Arkadur (mit Maßwerk), dann eine Schar von Seligen; unten rechts grau und schwarz aufgemalte Inschriften in römischer Majuskel vermischt mit einzelnen gotischen Buchstaben.

e) Ebenfalls an der Südwand in der Ecke eine kleinere Szene, wie es scheint eine Anbetung der Weisen; drei Köpfe der Könige scheinen erhalten. Gute Arbeit des 15. Jahrh.«

Diese Angaben sind in mancher Beziehung zu ergänzen und zu berichtigen. Die Einteilung der Flächen ist derart, daß die Hauptwand, die westliche Portalfront, durch zwei kräftige Pfeiler in ein großes 7 m breites Mittelfeld und zwei schmalere, je 3 m breite Seitenfelder geteilt wird. Das Mittelstück ist durch das Hauptportal und die Rosette, die Seitenfelder durch hohe, ursprünglich aber wohl kleinere Fenster durchbrochen. Nord- und Südwand sind einheitliche 9 m breite und ca. 20 m hohe Felder, die durch ein großes, ursprünglich wohl auch kleineres, Fenster durchbrochen wurden.

Ich beginne die Beschreibung mit der Nordwand, dem besten erkennbaren Teil der Fresken. Von Verdammten ist zunächst darauf nichts zu erkennen. Auf der östlichen Hälfte dieser Wand (Abb. 1) zeichnen sich inmitten eines mächtigen



Abb. I.

Flammenmeeres drei Teufelsgestalten in ihren Hauptumrissen genau verfolgbar ab. Am meisten springt eine Fratze ins Auge, ein Teufelskopf mit Schweinerüssel, stachligem Kopfputz und mächtigen dunklen Augen. Die lechzende Gier spricht deutlich aus dieser teuflischen Fratze. Von dem Körper sind noch erkennbar: die beiden Arme und schwache Spuren eines Beines. Allem Anscheine nach schlägt oder stößt dieses Ungeheuer mit einem morgenstern-artigen Instrument nach einer anderen Gestalt, die weiter unten mit mächtiger Bewegung nach links eilt. Auch diese Figur scheint einen Teufel darzustellen. Denn sie ist charakterisiert durch einen sich ringelnden Schwanz. Auch Reste von Hörnern sind erkennbar. Prachtvoll ist die Bewegung dieser Figur. Sie ist von der Seite gesehen, der Körper strebt mächtig nach links, die Arme sind weit auseinander gereckt, als sollte mit dem rechten Arm die niedersausende Keule des oberen Teufels aufgehalten werden. Die Beine sind ebenfalls in kräftiger momentaner Bewegung auseinandergerissen.

Rechts oberhalb des erstgenannten Teufels, zum Teil ihn verdeckend, ist die dürre Gestalt eines weiteren Ungeheuers erkennbar. Es ist von vorne gesehen. Der Kopf ist mit einwärts gebogenen Hörnern geschmückt, von den gelblich glühenden Augen sind noch schwache Spuren sichtbar. Die gewaltigen stachligen Flügel ausbreitend schreitet das Ungeheuer mit krallenbewehrtem dürren Beine aus, während die Arme eine mähende Bewegung ausführen. Unter dieser Gestalt sind aus einem verworrenen Knäuel zwei nach oben ausgebreitete Arme erkennbar. Es handelt sich hier anscheinend um eine Gestalt, die von einem gehörnten Gegenstand auf die Brust getroffen rückwärts sinkt und die geballten Fäuste in Wut nach oben streckt. Diese mit dem Rücken dem Beschauer zusinkende Figur wäre eine ähnlich kühn gedachte Gestalt wie der davoneilende Teufel daneben.

Die westliche Hälfte dieser Nordwand ist kaum mehr zu entziffern. Deutlich erkennt man das Flammenmeer, zwei mächtige, einwärts gebogene Hörner, ein kräftiges Bein mit krallenbewehrter Tatze. Zu diesem Beine gehört anscheinend ein hundeköpfiges Gesicht. Vermutlich soll die Figur einen rücklings hinstürzenden Teufel darstellen, der von einem anderen über ihm stehenden getroffen ist. Diesem zweiten Teufel der Westhälfte gehören allem Anscheine nach die oben erwähnten gebogenen Hörner, vermutlich auch ein Paar weitgespannter stachliger Flügel. Das Instrument, mit dem er den unter ihm liegenden Genossen vor die Brust schlägt, ist leider nicht genau erkennbar. Es sieht aus wie die zusammengekniffene Schere eines Krebses, an der ein Beutel hängt. Leider ist diese westliche Hälfte der Nordwand durch die Orgeltreppe fast vollständig verdeckt.

Auf den beiden kleineren Seitenflächen der Westwand ist nichts mehr zu entziffern. Schwache Farbenreste lassen erkennen, daß auch sie bemalt waren. Aber durch die Vergrößerung der Fenster ist die Darstellung vollkommen zerstört worden.

Dagegen läßt sich die Komposition der Hauptwand, wenn auch mit einiger Mühe, noch feststellen. Über dem Hauptportal ein Spruchband. Das rechte Ende

ist noch zu sehen, ebenso die schwachen Reste einer rankenförmigen Verzierung auf dem Bande. Die Inschrift kann nur ganz kurz gewesen sein.

Rechts und links vom Portal menschliche Gestalten, die sich aus dem Grabe erheben. Die Figur links ist in ihren Umrissen noch genau erkennbar, ebenso das dunkle Grab, aus dem sie emporsteigt. Weiter oben befinden sich links des Orgelbaues die zwei von Kraus unter a erwähnten Gestalten übereinander angeordnet. Deutlich zeichnen sich noch die beiden Köpfe und eine Schulter mit Oberarm ab. Vom übrigen Körper ist nichts mehr festzustellen, ebensowenig von einem Grab. Die Figuren hier oben können auch nicht mehr dem Grabe entsteigen, dafür sind sie zu hoch angebracht. Sie schweben oder stehen vermutlich auf Wolken. Der männliche Kopf, in scharfem Profil (nach rechts) gesehen, ist der eines kahlköpfigen Greises. Das Auge ist geradeaus gerichtet im Einklang mit der Bewegung des wagerecht vorgestreckten rechten Armes. Charakterisiert ist der Kopf durch eine kühn vorspringende Hackennase, eine von Furchen bis zur Schläfe durchzogene Stirn und einen wellig fließenden Bart.

Unterhalb dieses Kopfes, im Dreiviertel-Profil, der Kopf einer Frau. Sie schaut nach rechts aufwärts; dementsprechend ist auch der Kopf leicht aufwärts gehoben. Das Auge ist weit geöffnet.. Auf der Stirn und im Haar ist spiralförmiger Schmuck zu sehen, von dem anscheinend ein Kopfputz aufsteigt.

Über dem Kopf des Mannes die von Kraus erwähnte Inschrift auf einem Spruchband. Darüber lassen sich noch die Umrisse einer wagerecht fliegenden Engelsgestalt erkennen.

Rechts der Orgel erwähnt Kraus eine Gestalt. Es sind deutlich zwei Köpfe feststellbar. Ein kleinerer in Dreiviertel-Profil nach links aufwärts schauender (an scheinend weiblicher) Kopf. Darunter ein großer männlicher mit wallendem Bart. Die Augen sind weit aufgerissen und ebenfalls nach links oben gerichtet. Der Anordnung der Haartracht nach scheint hier ein Mönch dargestellt zu sein. Von der Figur erkennt man noch die schwachen Umrisse der Arme. Die Hände scheinen vor dem Leib ineinandergelegt zu sein. Die sichtbaren Reste dieser Figur sind 1,70 m hoch, die ganze Figur muß eine Größe von 3 m gehabt haben. Außer diesen beiden eben erwähnten Köpfen sind noch schwache Spuren eines dritten zu beachten. Über dem Ganzen wieder die Umrisse (untere Hälfte) eines wagerecht schwebenden Engels.

Aus diesen schwachen Resten der Hauptdarstellung lassen sich mindestens die großen Hauptzüge der Komposition zusammensetzen. Unten rechts und links des Portals Auferstehende. Oben Selige, die sich um einen Mittelpunkt gruppieren. Dieser Mittelpunkt, zu dem die Augen aller Köpfe hingewendet sind. Kann niemand anders sein als der Weltenrichter. Von ihm sind leider keine Spuren erkennbar. Da aber seine Gestalt durch den Orgelbau verdeckt ist, und dieser Teil der Wandbilder noch unter dem schützenden Kalkverputz liegt, so besteht die Hoffnung, daß er einmal, sorgfältiger wie die schon freigelegten Teile der Fresken, enthüllt werden wird.

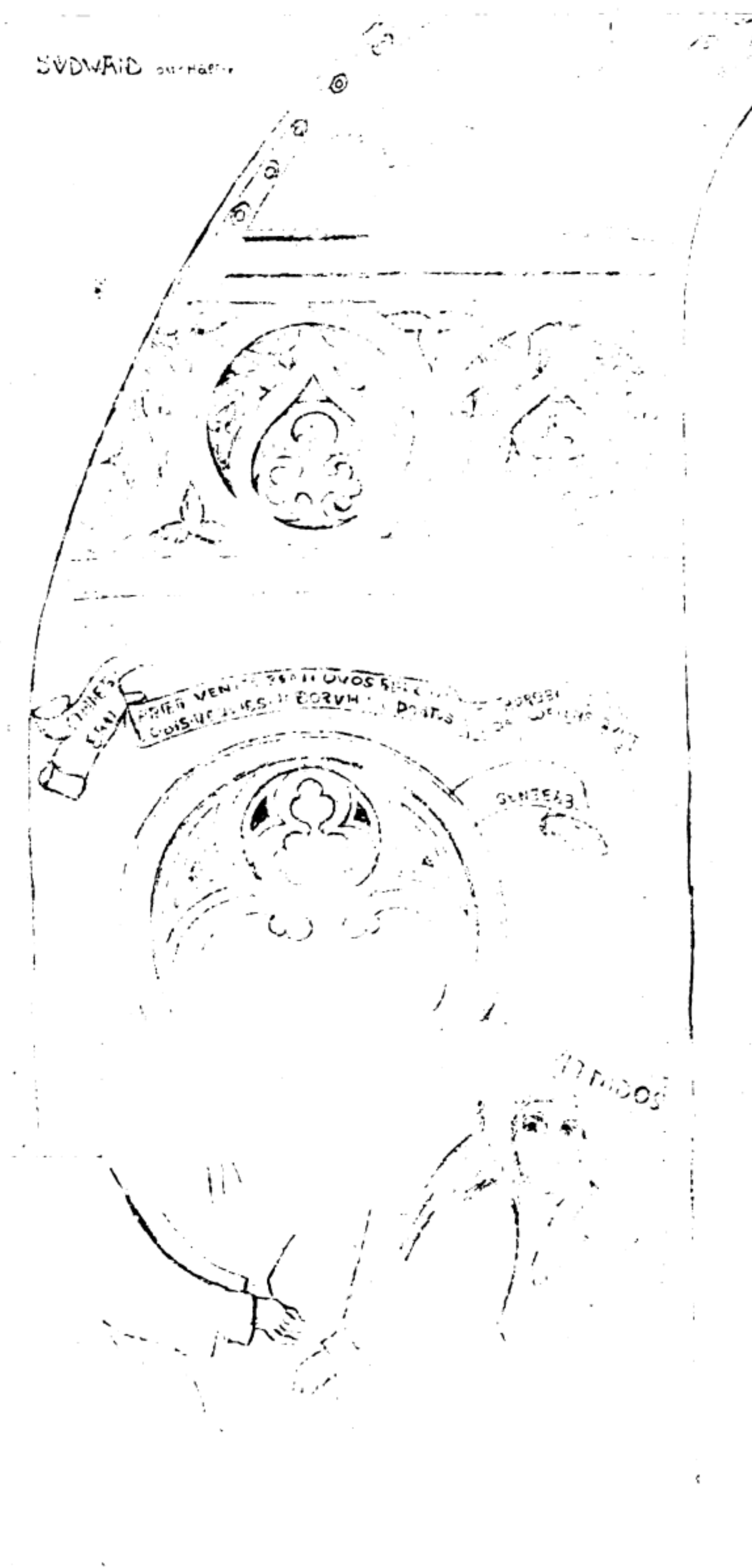


Abb. 3.

Es ist klar, daß dieser Weltenrichter in riesiger Größe dargestellt war, da schon die eine der ihn umgebenden Figuren eine Größe von 3 m hat. Man darf wohl annehmen, daß seine Gestalt unmittelbar über dem obenerwähnten Schriftband über dem Portal beginnt und den ganzen oberen Teil der Wand einnimmt. Dieser obere Teil der Wand wird aber durchbrochen durch die Öffnung der Rosette. Die Annahme läßt sich nun nicht von der Hand weisen, daß diese Öffnung wohl ursprünglich verkleidet war, daß vielleicht der Kopf Christi auf eine Holztafel gemalt war. Rechts und links vom Haupte Christi schwebende Engel.

An der Südwand hat Kraus alles Wesentliche erkannt und erwähnt. Seine Deutung stimmt aber nicht ganz. Vor allem darf man die drei Gestalten rechts unterhalb der Orgel nicht als die drei Könige

ansprechen und von der anderen Darstellung trennen. Auch die Südwand stellt eine einheitliche Komposition dar. Diese drei Gestalten sind Selige, die vom Weltgericht herkommen und von einer riesigen Engelsgestalt in Empfang genommen werden. Von diesem Engel sind Schulter und Arm erkennbar. Der Kopf wird durch den Orgelboden verdeckt (Abb. 2). Die Seligen schauen zu dieser hohen Gestalt auf; sie werden von ihr weiter geleitet und steigen jedenfalls auf einer Treppe empor. Die Treppe selbst ist nicht mehr erkennbar, aber die Figuren auf der linken Seite der Darstellung stehen bedeutend höher wie diese Ankommenden.

Die Hauptfigur dieser linken Hälfte (Abb. 3) ist eine mächtige, anscheinend sitzende, weiß gekleidete Gestalt ganz links am Rande der Wand. Sie ist den Ankommenden zugewandt und empfängt sie, worauf die Bewegung der gut erkennbaren rechten Hand hindeutet. Hinter dieser sitzenden Figur steht im zweiten Grunde, dem Beschauer zugekehrt, ebenfalls eine mächtige Gestalt. Die herunterhängenden grün bekleideten Arme sind erkennbar, ebenso noch Teile des grünen Obergewandes. Vor der großen sitzenden Figur, als erste der Ankommenden, steht eine nach links gewandte Ge-

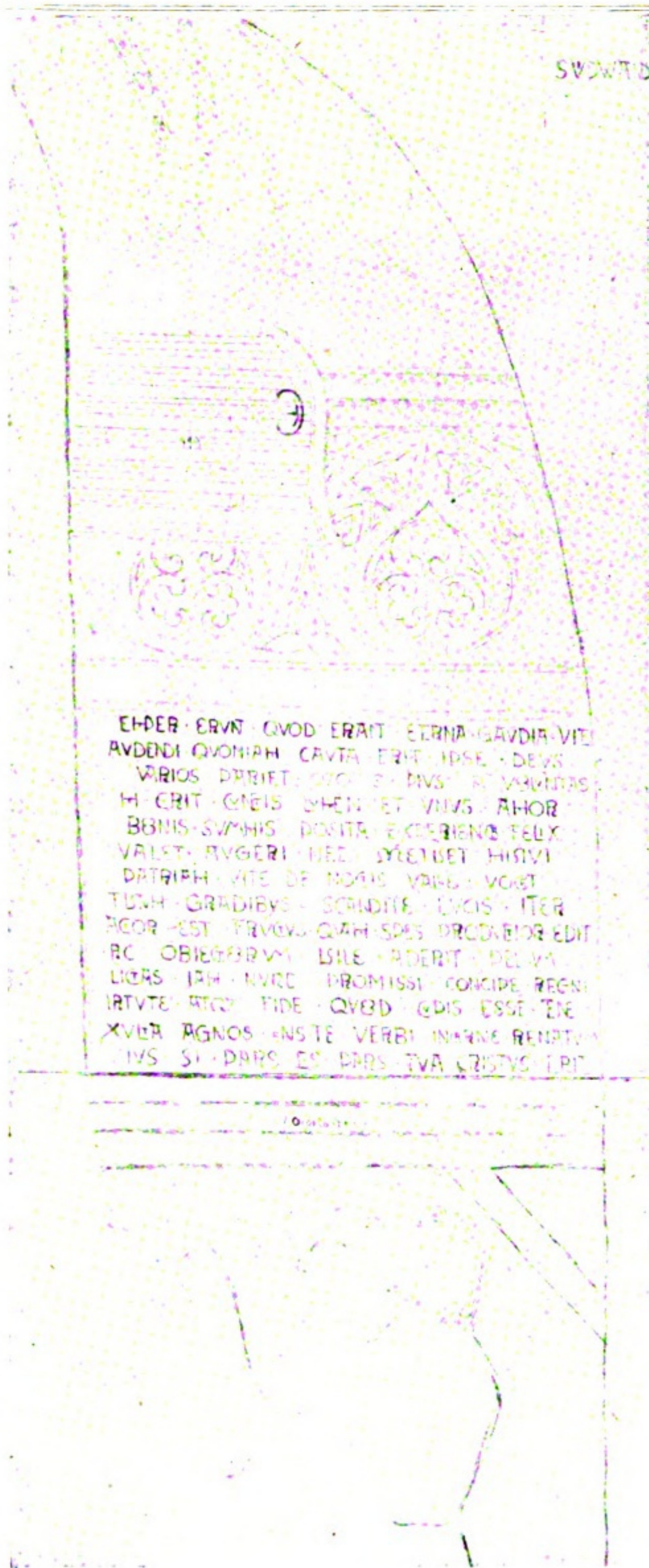


Abb. 2.

stalt. Die linke Hand mit dem unteren Teil des Ärmels, ebenso die Rückenlinie der Figur zeichnen sich noch deutlich ab. Die zweite Gestalt im Zuge der Seligen scheint eine Frau zu sein. Auch sie ist in scharfem Profil gesehen. Die Hände hat sie betend erhoben. Eigenartig ist das unverhältnismäßig groß gebildete Auge und der kräftige, runde Unterkiefer. Dem Kopfe dieser Frau benachbart schaut aus dem zweiten Grunde ein verhältnismäßig gut erhaltener Kopf en face hervor. Das ovale Gesicht wird von einem flaumigen Bart eingerahmt. Das Haupthaar ist mit einem Tuch umhüllt, die großen weitgeöffneten Augen geben dem Gesicht einen fesselnden, mystischen Ausdruck. — Aus dem Zug der Seligen wären also noch 7—8 Personen erkennbar.

Wie schon oben erwähnt bewegt sich der Zug allem Anscheine nach eine Treppe hinauf zur Pforte eines Gebäudes. Dasselbe ist durch eine Quaderwand angedeutet. Links über der sitzenden Figur wird die Wand durchbrochen durch die Pforte, in welche die Seligen einziehen sollen. Der dreipaßförmige Türgiebel ist noch erkenntlich. Darüber und daneben überziehen Spruchbänder die Wand, die die Seligen bewillkommnen und ihnen die Freuden des Jenseits verheißen. In der westlichen Hälfte der Darstellung ist die Quaderwand ganz bedeckt mit einer 14 zeiligen Inschrift. In Distichen preist sie die ewige Seligkeit [1]).

Über dieser Inschrift und den Spruchbändern wird das Gebäude abgeschlossen von einem durchlaufenden Balkon (vgl. die Madonna von Einsiedeln des Meisters E. S.). Kreis und Dreipaß sind die immer wiederkehrenden variierten Ziermotive, mit denen die Brüstung durchbrochen ist. Auf dem Balkon stehen Gruppen von musizierenden Engeln. Links lehnt ein Engel, der ein Saiteninstrument spielt, das Gesicht ist von einem bezaubernden Liebreiz, die Schulterlinie zeigt eine Weichheit und Vollkommenheit, die höchster Bewunderung wert ist. Auf der rechten Seite steht eine Gruppe von drei Engeln, die die Köpfe einander zuneigen. Sie halten ein Notenblatt in Händen, dessen Umrisse eigenartig geschwungen sind. Die vierzeiligen Notenlinien sind erkennbar, ebenso noch einige Noten und der E-förmige Notenschlüssel. Er ist im Spiegelbild gegeben; vermutlich wollte damit der Künstler andeuten, daß die Notenschrift den Engeln zugekehrt gedacht werden muß.

Der obere spitzbogige Abschluß des Bildfeldes ist nicht eindeutig zu entziffern. Feststellbar sind grüne Guirlanden mit dunklen Pfauenaugen unterbrochen. Sie laufen hinter den Engeln aufsteigend nach der Spitze zusammen. Nach Analogie des oben erwähnten Stiches des Meisters E. S. könnte man an einen Baldachin denken, der von diesen guirlandenartigen Rippen getragen wird.

Die Beschreibung der Reste muß etwas eingehender gegeben werden mangels

[1]) Nach Prof. Dr. Sauer in Freiburg ist die Inschrift wohl kaum einem bekannten Werke entnommen. Die Lesung ist infolge der schlechten Erhaltung manchmal ungewiß.

genügender Abbildungen; von den beigefügten können nur Abb. 1, 4 u. 5 eine Vorstellung vermitteln. Abb. 2 und 3 sollen lediglich Kompositionsskizzen sein [1]).

Kraus setzt die Bilder in das 15. Jahrh. Der Westbau des Münsters wurde etwa um 1472 begonnen. Die Arbeit mußte vermutlich schon 1485 eingestellt werden. Damals waren also die Flächen für die Bemalung hergestellt. Die Fresken können nicht vor 1485 entstanden sein.

Um über den Wert und die Bedeutung der Fresken eine genauere Vorstellung zu gewinnen, müssen wir uns in der Kunst des ausgehenden Mittelalters umsehen. Unsere Aufmerksamkeit wird dabei auf die flandrische Kunst des 15. Jahrh. gelenkt. Das Jüngste Gericht in Danzig, welches Memling zugeschrieben wird, der Altar in Beaune, als dessen Meister Roger van der Weyden gilt, und schließlich das Jüngste Gericht in Berlin, ebenfalls von Memling, wären zu betrachten. (Jüngstes Gericht in Danzig E. Hasse: Roger van der Weyden und Roger van Brügge, Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft XXX Taf. X. — Beaune, Gazette de Beaux-arts 1906. 35. Bd. S. 30. — Jüngstes Gericht in Berlin ebenda Abb. S. 121.)

Mit diesen drei Werken zeigen die Breisacher Fresken die auffallendsten Verwandtschaften. In der Hauptdarstellung Christus in der Mitte thronend (vielleicht auch in Breisach auf dem Regenbogen), rechts und links flatternde Engel und zwar in ähnlich wagerechter Haltung wie auf dem Berliner Bild. Rechts von Christus wie auf dem Altar zu Beaune die Inschrift »venite benedicti patris«. Dementsprechend ist wohl auch auf der Breisacher Darstellung die linke Inschrift des Beauner Altars zu ergänzen. Dagegen hat auf unseren Fresken der den Weltenrichter umgebende Kreis von Aposteln und Heiligen keinen Raum. Anscheinend sind hier um Christus die auferstandenen Seligen versammelt, oder zu seiner Rechten die Seligen und zu seiner Linken die Verdammten. Den Erzengel Michael und die auf der Posaune blasenden Engel der flandrischen Altarbilder zeigt die Breisacher Wand nicht. Darin, ebenso auch in dem Fehlen der Apostel, gleichen die Fresken dem Berliner Bilde. Dem Danziger und dem Beauner Altar entsprechen wieder die Figuren der aus dem Grabe Auferstehenden.

Bei den beiden Seitenbildern sind wir ganz auf die Vergleichung mit Beaune und Danzig angewiesen. Mit Beaune gemeinsam ist die durch die Architektur bedingte Einteilung in mehr wie drei Felder. Jedoch läßt sich über die Darstellung in den beiden schmäleren Mittelfeldern nicht einmal eine Vermutung aufstellen.

In der Höllenszene finden wir insofern eine große Übereinstimmung mit dem Beauner Altar, als hier die Zahl der Figuren, wie überhaupt auf beiden Bildern, beschränkter ist wie in Danzig. Wie in Beaune so nimmt auch in Breisach das Flammenmeer einen großen Raum ein. Andererseits muß wieder gesagt werden, daß der rück-

[1]) Ich hoffe, in absehbarer Zeit stilistisch getreue, von Künstlerhand ausgeführte, Nachbildungen vorlegen zu können.

wärts sinkende Verdammte auf dem Danziger Altar, der die Arme nach aufwärts auseinanderstreckt, seine genaueste Analogie in den Breisacher Fresken hat.

Wenden wir uns dem Aufstieg der Seligen zu, so müssen wir eine große Übereinstimmung mit dem Danziger Bild feststellen. Schon in der Verwendung einer größeren Anzahl von Personen ist die Verwandtschaft erkennbar. Ferner wird der Zug der Seligen wie auf dem Altar zu Danzig durch eine große Figur, gleichsam wie mit einer Cäsur durchschnitten: in Breisach allem Anscheine nach eine Engelsgestalt, in Danzig St. Petrus, der die Ankommenden begrüßt und weiterleitet. Die sprechendste Ähnlichkeit bietet der obere Teil dieses Altarflügels. Während in Beaune dieser obere Teil vollkommen unbelebt erscheint, etwas langweilig und nüchtern behandelt ist, sehen wir auf der Danziger Darstellung zierliche Balkone, die dicht mit musizierenden Engeln belebt sind. Ganz entsprechend, nur in monumentalerem Sinne umgebildet in Breisach. Auf durchlaufendem Balkone (vgl. dazu auch Meister E. S. Maria von Einsiedeln) stehen Engelsgruppen, überraschenderweise ganz ähnlich wie auf dem Danziger Bilde; links der mandolinenspielende Engel, der in Danzig rechts steht, rechts die Gruppe der drei mit den Köpfen einander zugeneigten singenden Engel (in Danzig steht die Gruppe auf dem Balkon links).

Ein grundsätzlicher Unterschied zu den beiden niederländischen Darstellungen zeigt sich darin, daß in Breisach die Gestalten der zur Himmelspforte ansteigenden Seligen sämtlich bekleidet sind.

Die Ähnlichkeiten in den vier Bildern sind zu auffallend, als daß man nicht eine engere Verwandtschaft anzunehmen gezwungen wäre. Wie ist aber nun diese Verwandtschaft zu erklären und welches ist die nähere, welches die entferntere? Ganz offenbar kannte der Meister der Breisacher Fresken die Bilder von Beaune und Danzig. Oder man müsse annehmen, daß noch eine weitere Darstellung vorhanden war, die die vereinigten Züge des Breisacher Werkes schon zeigte. Das Berliner Bild deutet auf diese Möglichkeit hin. Doch liegt die erstere Annahme näher.

Wenn es möglich wäre, über die Stellung des Danziger und des Beauner Bildes zu einander Klarheit zu erhalten, dann würde auch eine Untersuchung der Breisacher Fresken weniger Schwierigkeiten finden. Aber über die Zuweisung der Altarbilder ist die Gelehrtenwelt noch nicht einig. Beaune wird Roger van der Weyden zugeschrieben. Es erheben sich aber auch Stimmen, die einen Hauptanteil an diesem Werke Memling zuteilen (Gazette des beaux-arts 1906). Das Danziger Altargemälde galt lange für eine Arbeit Rogers; heute spricht man es fast allgemein Memling zu. Hasse (s. oben) nimmt es allerdings für Roger van Brügge in Anspruch. Diesem Roger weist er auch Beaune zu. Eine gemeinsame Hand ist auf beiden Werken erkennbar. Beide müssen aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein. Durch diese Annahme erklärt sich denn auch die Verschmelzung beider in den Breisacher Fresken.

Wir stehen hier nun vor der Frage nach dem Schöpfer der Bilder im Münster

zu Breisach. Haben wir die gelöst, dann wird auch ein neues Licht auf die Altarwerke in Beaune und Danzig fallen.

Ein Blick auf die jämmerlich zugerichteten Trümmer der gewaltigen Fresken überzeugt uns, daß nur ein ganz Großer dieses Werk geschaffen haben kann. Von Breisach aus braucht man nicht weit zu gehen, um diesen ganz Großen zu suchen. Er starb in Breisach selbst und war Breisachs größter Bürger. Es ist der »pictorum gloria« seines Jahrhunderts: Martin Schongauer. Die von D. Burckhardt (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein) erstmals bekannt gegebene Baseler Urkunde nennt M. Schongauer als »burger zu Brisach«. Aus der zweiten Urkunde in Verbindung mit dem Anniversarienbuch von St. Martin in Colmar entnimmt man mit Bestimmtheit, daß der Meister zu Breisach am 2. Februar 1491 gestorben ist. Um diese Zeit waren die prunkliebenden Chorherren des Münsters zu Breisach bestrebt, ihren Kirchenbau zu einem Wunder der Umgegend umzugestalten. Ein mächtiger Hallenbau sollte entstehen. Die berühmtesten Künstler sollten zur Ausschmückung dieses neuen Gotteshauses gewonnen werden. Sie beriefen diese Künstler aus der Heimat, wie der Auftrag des Hochaltars an den Staufener Bildschnitzer beweist. Da der bedeutendste Meister der Zeit in der Nachbarstadt Breisachs zu Hause war, so müßte es auffallen, wenn sie nicht auch ihn zur Mitarbeit herangezogen hätten. Also auch Martin Schongauer erhielt einen Auftrag in Breisach. Man hat vermutet, daß er mehrere große Altarwerke malen sollte. Dazu wäre aber kein dauernder Aufenthalt in Breisach nötig gewesen, die hätte er in seiner Werkstatt zu Colmar schaffen können. Folglich hatte er in Breisach einen anderen Auftrag, der ihn an den Ort fesselte. Was anderes kann es gewesen sein, als die Fresken des Westbaues?

Zu dieser rein äußerlichen, rein hypothetischen Zusammenstellung der Fresken mit Schongauer sind nun noch innere, stilistische Beweise beizubringen. An ihnen mangelt es nicht, so daß Schongauers Autorschaft nicht mehr in Abrede gestellt werden kann.

Einen höchst auffälligen Charakter zeigt die Schrift der Spruchbänder und vor allem der großen Inschrift auf der Südwand. Dieser Schrift müßte man eigentlich ein besonderes Kapitel widmen; jedoch ist hier kein Raum dafür. Es ist eine Renaissanceschrift, die Majuskel des Humanismus, aber ganz eigenartig untermischt mit gotischen Majuskeln des 14. Jahrh. 3). Die seltensten Formen werden verwendet. Für M sind fünf Typen feststellbar (H · M · M · ω · M), für E drei (3 · Є · E), für O zwei (O · Ꙩ), für N zwei (N · N u. N), für U zwei (V · U), desgleichen für C (C · C). Durch diese merkwürdige Mischung, ferner durch eigentümliche Typenbildung und Ligaturen erhält die Schrift einen ganz perönlichen Charakter. Die Renaissance-Majuskel war dem Künstler noch nicht ganz geläufig, sie war ihm auch zu steif und

3) Schongauer scheint überhaupt eine Vorliebe für die alte Zeit gehabt zu haben. Ich erinnere hier auch an die höchst merkwürdige Anbringung eines romanischen Baues auf der »Großen Geburt Christi«.

leblos; als echter Gotiker wollte er mehr Bewegung und Linie hineinbringen und eine monumentalere und ornamentalere Wirkung erstreben. Diese ganz individuelle Handschrift findet sich meines Wissens nur noch einmal wieder, und zwar bei Martin Schongauer: im Heiligenschein der Madonna im Rosenhag und rund um das Gefäß am Boden auf dem Stiche der Mariä Verkündigung. Bach (Schongauerstudien. Rep. f. Kunstw. 1895) behauptet, daß eine ähnliche Schrift wie im Heiligenscheine der Madonna von Kraus: Kunst und Altertum im Elsaß Bd. II, S. 311 aus dem Jahre 1534 erwähnt sei. Das stimmt nicht. Mit der höchst persönlichen Handschrift Schongauers hat diese letztere Schrift nichts gemein.

In diesem Zusammenhang sei auch an die eigenartige Form der Jahreszahl erinnert, die auf der Rückseite der Madonna im Rosenhag angebracht ist, und die schon so manches Befremden hervorgerufen hat. Nachdem nun die Schrift Schongauers als eine ganz eigenartige nachgewiesen ist, erscheint auch jene Zahl nicht mehr befremdlich.

All das, was bisher im Werke Schongauers beanstandet oder auch rühmend hervorgehoben wurde, das findet sich auf den Breisacher Fresken vereinigt. Der von Wurzbach [4]) bei der Madonna im Rosenhag bemerkte Mangel an Relief, wird hier beim Freskenmaler zum Vorzug. In der Hauptsache ist bloß eine Bildfläche erkennbar, nur schwach angedeutet eine zweite Tiefe. Die vielgerühmte Feinheit der Linienführung ist bei dem musizierenden Engel der Südwand zu einem nicht mehr überbietbaren Wohllaut gesteigert. Während die Engelsköpfe den bekannten, lieblichen, aber unbewegten Gesichtsausdruck zeigen, ist in den anderen Köpfen das Streben nach einer seelischen Vertiefung nicht zu verkennen. Aber als gelungen kann es nicht bezeichnet werden. Immerhin wird es auch hier zu einem Vorzug der Technik, daß die Muskelbewegung nicht hervortritt, die Beseelung ist hauptsächlich durch das Auge angestrebt. »Welche Bedeutung Schongauer dem Auge als Seelenspiegel beimißt, erkennen wir daran, daß er es unverhältnismäßig groß bildet; er scheint den ganzen Ausdruck seiner Köpfe darin konzentrieren zu wollen, während das übrige Antlitz eine gewisse altertümliche Starrheit bewahrt« [5]). Diese ungewöhnliche Größe des Auges ist vor allem an den beiden noch einigermaßen guterhaltenen Köpfen der Südwand zu beobachten; sie verleiht dem Gesicht den faszinierenden, mystischen Ausdruck.

Im Werke Schongauers wird ferner die »schwungvolle, oft hinreißende Bewegung« (Lübke: Kunstwerke und Künstler) hervorgehoben. An unseren Fresken ist das am unmittelbarsten in der gewaltig stürzenden Bewegung, in der bei aller Einfachheit schwungvollen Linie des vorbeieilenden Teufels in der unteren Hälfte der Nordwand sichtbar. Auch in den anderen Gestalten dieser Nordwand offenbart sich

[4]) Alfred v. Wurzbach: Martin Schongauer 1880.

[5]) Ludw. Kämmerer im »Museum« Bd. II.

eine grandiose Ausdruckskraft. Erwähnen wir noch schließlich die in den großen Kupferstichen Martin Schongauers zum erstenmal in der deutschen Kunst bemerkbare erstaunliche Fähigkeit, große Flächen mit einer reich bewegten, aber einheitlich gestimmten Komposition zu beleben, die in hervorragendem Maße auch an den Fresken festgestellt werden muß, so haben wir alle Eigenarten Schongauerscher Kunst auf den Breisacher Wandbildern vereinigt. Welcher bekannte deutsche Künstler des ausgehenden Mittelalters wäre imstande gewesen, Herr über all die durch die Architektur gebotenen Schwierigkeiten zu werden? Welcher wäre imstande gewesen, die gewaltigen Flächen mit einer solchen Komposition zu erfüllen? Nur Martin Schongauer können wir eine solche Leistung zutrauen. Gewiß, Mängel der Komposition sind noch zu erkennen. Es ist gerade kein Vorzug, daß ein 2,60 m hohes Stück der westlichen Südwand vollkommen mit Schrifttext ausgefüllt ist; es ist auch gerade kein Vorzug, daß an der Nordwand der ganze obere Teil nur durch das Flammenmeer bedeckt ist. Vielleicht lag es aber auch in der Absicht des Künstlers, große ruhige Flächen einzuschieben, um das Auge nicht zu sehr zu verwirren und die monumentale Wirkung nicht einzuschränken. Was sonst von der Komposition kenntlich ist, zeigt eine erstaunliche Herrschaft über große Flächen und eine Gabe geschickter Anordnung.

Wenn auch oben die enge Verwandtschaft der Wandbilder mit den flandrischen Altären hervorgehoben wurde, so muß doch betont werden, daß diese Verwandtschaft sich lediglich auf die allgemeine Anordnung und die Hauptzüge der Komposition bezieht. Die Anordnung im einzelnen und die Erfindung der Gestalten ist eigenstes Eigentum des Freskenmalers. Es besteht etwa die gleiche Verwandtschaft zwischen den Breisacher Fresken und den Altarbildern von Beaune und Danzig wie zwischen Schongauers Madonna im Rosenhag und derjenigen Rogers.

Gehen wir nun zur genaueren stilistischen Vergleichung über, so werden wir hauptsächlich die Kupferstiche Schongauers zu Rate ziehen müssen. Zunächst kämen die Stecherwerke der letzten Periode von Schongauers Tätigkeit in Betracht, etwa die Gruppe zu der St. Laurentius und St. Stephanus gehören. In den Wandbildern offenbart sich die gleiche abgeklärte Ruhe, die gleiche Ebenmäßigkeit und der gleiche vornehme Linienfluß wie in den Werken der Spätzeit. Wenn man in den späteren Kupferstichen gegenüber den früheren Werken des Meisters ein stärkeres Betonen des Konturs beobachten kann, so darf man darin wohl einen Einfluß der Freskotechnik erkennen [6]). Wir dürfen jedoch bei der Vergleichung auch die früheren Stiche Schongauers nirht übergehen. Der zeitliche Unterschied ist nicht so bedeutend; man kann überhaupt beobachten, daß der Meister bei Gestaltung seiner großen Werke immer wieder auf Themen und Figuren zurückgreift, die er in seinen Kupferstichen früher einmal behandelt hat.

Gleich die Nordwand ruft die Erinnerung an einen Stich der Frühzeit wach:

[6]) Ich möchte überhaupt den ganzen Stil der letzten Stiche aus Einwirkungen der Freskotechnik erklären.

die Versuchung des heiligen Antonius. Die Fratzenbildung des einen Teufels links oben auf diesem Blatt ist ganz analog der auf den Breisacher Bildern: der zipfelmützenartige Schopf, die großen vorquellenden Augen, der Schweinerüssel, die vorspringenden Brauenknochen. Der oberste Teufel rechts trägt die gleichen, dürren und stachlichen Flügel wie die Bösen auf den Breisacher Fresken. Ganz übereinstimmend ist auch die dürre Bildung des Körpers und der Gliedmaßen. Dieselbe ist für typisch Schongauersche Kupferstiche (Passionsfolge B 9—20) kennzeichnend.

Betrachten wir die Reste der Hauptdarstellung auf der Westwand, so finden wir im Werke Schongauers unverkennbar die Brüder und Schwestern zu den Köpfen des Mittelfeldes. Der alte glatzköpfige Mann zur Rechten Christi kehrt verschiedentlich auf den Stichen Schongauers wieder. (Abb. 4.) Der Kopf des knieenden Königs B 6 zeigt ganz dieselben Umrisse, die gleiche Schädelform, die große gebogene Nase, ganz das gleiche geradeaus gerichtete scharfumrissene Auge, die gleiche Mundpartie und den gleichen fließenden Bart. Nicht mindere Ähnlichkeit hat der Kopf des zu Christus aufblickenden Alten B 19, sogar die über die Stirn zur Schläfe ziehenden Falten fehlen hier nicht.

Auch für den Frauenkopf unterhalb dieses eben besprochenen Alten lassen sich auf den Stichen Schongauers Analogien nachweisen und zwar auf der ebengenannten Platte B 19. (Abb. 5.) Die gleichen Kopfumrisse, der gleiche Aufblick des weitgeöffneten großen Auges, die kräftig gerundete Backenpartie mit dem rundlich abgesetzten Kinn, das auch an den Madonnengesichtern Schongauers, vor allem an der Madonna im Rosenhag, erkennbar ist. Auch der Frauenkopf an der Südwand (Abb. 2) zeigt die starke Betonung der Unterkieferpartie, die Engelsköpfe über dem Balkone geben ganz den Typus Schongauerscher Engel wieder: das Gesicht in Dreiviertelprofil durch zwei ovale Linien gebildet, die Augenbrauen hochgezogen und Kreisrund wie auch bei dem männlichen Kopfe, der aus dem Zuge der Seligen herausschaut (Abb. 2). An diesem letzteren Kopf kann auch ein kleines Stück Faltenwurf beobachtet werden. Das Brusttuch bauscht sich in gleicher Weise zu Falten wie bei der Maria unter dem Kreuze B 24 oder beim hl. Stephanus B 49.

Erwähnt sei schließlich noch die Vorliebe Schongauers für das Dreipaßornament, das ähnlich wie an der Balkonbrüstung auf dem Stich des Weihrauchfasses wiederkehrt B 107. Auf einer weiteren dieser Goldschmiedevorlagen finden wir auch den einzelnen musizierenden Engel der Südwand wieder (Bischofsstab B 106).

Für Schongauers Autorschaft an den Fresken zu Breisach kann endlich auch die oben erwähnte Abhängigkeit von den Altargemälden in Beaune und Danzig angeführt werden. Nach den Angaben im Briefe des Lambert Lombardus an Vasari war der Lehrer Martin Schongauers ein gewisser Roger. Man nimmt an, daß dies Roger van der Weyden war. Dieser starb aber 1469. Schongauer ist vermutlich zwischen 1445 und 1450 geboren. Kann er da schon in so jugendlichem Alter Schüler Rogers gewesen sein? Das ist zum mindesten zweifelhaft. Der Zusammenhang

mit Beaune und Danzig spricht dagegen. Das Beauner Bild entstand in den vierziger Jahren des 15. Jahrh. Damals kann Schongauer noch nicht Schüler gewesen sein. Er hat das Altarwerk selbst jedenfalls nicht gesehen; er kannte es lediglich in Skizzen



Abb. 4.

und Kartons, die im Atelier des Meisters des Danziger Altarwerkes standen. Der Zusammenhang mit Danzig schließt den Gedanken an Roger van der Weyden aus. Dieses Altarwerk entstand Ende der 60er Jahre. Schongauer kannte es genau, er kann es nur in der Werkstatt des Meisters selbst, nicht in Danzig, gesehen haben. Nur der Meister des Danziger Altarbildes kann der Lehrer Schongauers gewesen sein.

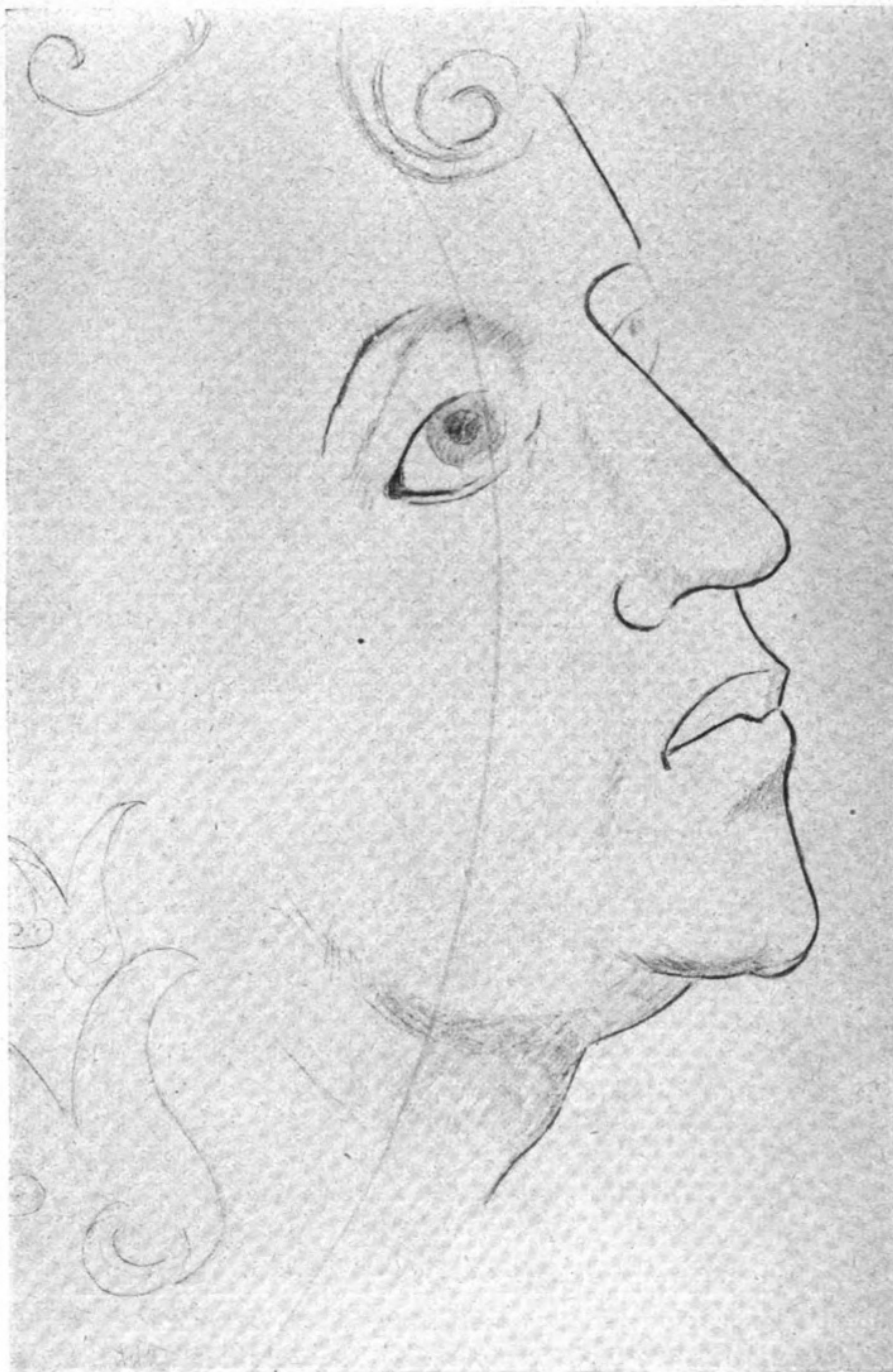


Abb. 5.

Es muß noch einmal betont werden, daß Schongauer die beiden flandrischen Altarwerke nicht an ihrem endgültigen Aufstellungsort gesehen haben kann. Daraus folgt unwiderleglich, daß er persönlich in der Werkstatt zugegen war, in der die Bilder entstanden. Damit ist die zuerst von Burckhardt und dann von Fr. Fries 7) verfochtene Ansicht, daß Schongauer die flandrische Kunst nicht von der Nähe kannte, widerlegt. An der Reise Schongauers nach dem damaligen Sehnsuchtsland der Künstler kann nicht mehr gezweifelt werden.

Hielte man an dem Roger als Lehrer Schongauers fest, so würde man der Hypothese Hasses zustimmen müssen, der einen zweiten Roger, einen Meister von Brügge annimmt, und den er als Lehrer Schongauers ansieht (c. f. a. a. O.). Nimmt man aber die Angabe des Lambert Lombardus nicht für genau, dann kann man auch an Memling als Lehrer Schongauers denken. Darauf deuten auch die Resultate der Untersuchung von de Mely (Gazette des Beaux-arts 1906) hin. Für die Lehrerschaft Memlings könnte noch als rein äußerer Beweis die eigenartige Schrift Schongauers herbeigezogen werden. Memling zeichnete manche seiner Bilder mit dem seltenen **H** = **M**. Darum hieß er denn auch bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts Hemling, da man diesen Buchstaben als H ansprach. Kann Schongauer diese eigenartige Form nicht von Memling übernommen haben? Bemerkenswert und auffallend ist die Tatsache, daß ich dieses **H** nur noch einmal und zwar bei Schüchlin (im Heiligenschein der Maria auf der Tiefenbronner Verkündigung und Heimsuchung) feststellen konnte. Auch Schüchlin hat flandrische Einflüsse erfahren; auch er kann von daher diese eigenartige Type übernommen haben.

Zum Schlusse noch einige Worte über das Schicksal der Breisacher Wandbilder. Daß mit der Schaffung des Jüngsten Gerichts Schongauers Auftrag für Breisach erledigt war, glaube ich nicht. Ich hoffe später Spuren seiner weiteren Tätigkeit in und um Breisach nachweisen zu können. Freskogemälde konnten nur noch an den beiden Seitenwänden des Chors angebracht gewesen sein. Von ihnen ist nichts erhalten, 1607 beschloß man, die Kirche neu auszumalen mit »lustigem Laubwerk«. Vielleicht blieben damals die Fresken noch heil; ebenso vielleicht noch bei einer Restauration 1684. Dann aber faßte man den genialen Gedanken (1766) Chor und Langhaus neu ausweißen zu lassen. Damals spätestens fielen die Bilder der Tüncherwut zum Opfer. Der Bericht meldet mit Genugtuung, daß die Wände nun aussähen »so weiß wie ein Blatt Papier«. Mehrmals müssen die Bilder überstrichen worden sein, denn die darüberliegende Schicht besteht aus mehreren Lagen. Noch unbarmherziger ging das aufgeklärte 19. Jahrh. mit dem Kunstwerk um. In den 30 er Jahren wurde die Orgelempore gebaut, dadurch war eine Vergrößerung der Fenster des Westbaues nötig. Die Darstellungen auf den beiden Seitenflügeln des Mittelbildes verschwanden

7) »Der Meister E. S. von 1466«. Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im 15. Jahrh. vor dem Auftreten M. Schongauers (Inaug.-Dissert. d. Universität Zürich) 1896.

vollkommen. Der Orgelaufgang verdeckt die wenigen noch erhaltenen Reste des nördlichen Flügels. In den 80 er Jahren entdeckte man dann die Fresken. Statt sie sorgsam von der deckenden Schicht zu befreien, wurde der Verputz mit rohen Spitzhammerhieben entfernt. Immerhin könnte eine geeignete, mit einigen Kosten unternommene Überarbeitung noch manche Ergänzung zu Tage fördern. Vor allem bestände Aussicht, die Gestalt des Weltenrichters, die noch ganz unter der Putzschicht verborgen liegt, heil ans Tageslicht zu fördern. Es wäre an der Zeit, daß dieser mächtigsten Schöpfung Schongauers die gebührende Ehre erwiesen würde, zumal nach dem unglücklichen Ausgang des Weltkrieges das einzige bisher unwidersprochen Schongauer zugewiesene Gemälde der deutschen Kunst verloren ging. Vor allem müßte eine genaue Aufnahme der bedeutendsten Reste, zumal der Köpfe, in Originalgröße betrieben werden.

* * *

Die Stellung und die Bedeutung, die Schongauers letztes Werk in der Kunstgeschichte einnehmen wird, läßt sich heute noch nicht genau bezeichnen. Aber eine Reihe von weiten Ausblicken ergibt sich aus der Wiederentdeckung. Ein neues und eigenartiges Licht fällt auf die Altarwerke von Beaune und Danzig und auf den Zusammenhang der deutschen Kunst mit der Blüte flandrischer Kunst. Ist nicht schon das Zusammentreffen des Meisters E. S., des Meisters des Danziger Altars und Schongauers in einem gemeinsamen Motiv auffallend? Bei allen drei Meistern finden wir das auf einem Bau dargestellte Paradies. Und das Auffälligste dabei, bei allen dreien die gleichen Engelsgestalten! Der eine musizierende Engel und die Gruppe der drei singenden! Ein Zufall ist hier wohl ausgeschlossen. Der Stich des Meisters E. S. fällt in das Jahr 1466, das Danziger Altarwerk entstand am Ende der 60 er Jahre des 15. Jahrh. 1473 war es fertig. Vielleicht darf man aus der Jahreszahl 1467, die auf einen Grabstein des Mittelbildes steht, entnehmen, daß dieses Gemälde nicht vor diesem Jahre begonnen wurde. Schongauers Werk fällt in die 80 er Jahre des 15. Jahrhunderts. Der Meister E. S. hat das Motiv erfunden, der Meister des Danziger Altars hat es dann zuerst monumental verwendet, es ist ein beliebtes Motiv Memlingscher Kunst. Ein Aufenthalt des Meisters E. S. in Flandern wird bestritten. Der Meister des Danziger Altars kam aber sehr schnell in den Besitz des Blattes der Madonna von Einsiedeln. Da liegt doch die Annahme nahe, daß dieses Blatt im Besitze Schongauers war, und daß der Künstler des Danziger Altarbildes dasselbe bei Schongauer gesehen hat. Schongauer stand in engster Beziehung zum Meister E. S., der vielleicht unter Meister Martins Colmarer Mitbürgern zu suchen ist (vgl. Behrs: Die Spielkarten des Meisters E. S. 1466. — Schmidt: Repert. f. Kunstw. 7. — Fr. Fries a. a. O.). Die Vermutung liegt nahe, daß Schongauer um das Jahr 1466/67 nach Flandern zog, er hatte Stiche seines Lehrers E. S. mitgenommen, darunter auch die Madonna von Einsiedeln. Bei ihm sah der Meister des Danziger Altars das Blatt; er verband das

von E. S. gebotene Motiv mit der Komposition des Beauner Altars. Schongauer kehrte dann wieder zu der einfacheren Gestaltung des Meisters E. S. zurück.

Dies erscheint mir die ungezwungendste Lösung. Aber eine zweite liegt auch noch im Bereiche der Möglichkeit, die ich jedoch für weniger wahrscheinlich halte. Man nimmt an, daß der Meister E. S. durch eine Wallfahrt nach Einsiedeln zu seinem Stich veranlaßt wurde. Nötig ist das nicht, auch lassen sich aus dem Blatte keinerlei Anzeichen dafür entnehmen. Ich glaube jedoch nachweisen zu können, woher der Meister die eigenartige Anordnung seiner Komposition entnommen hat. Bei der mittelalterlichen Mysterienbühne war das Paradies stets auf einem erhöhten Gerüst angebracht (Parfait: Histoire du théatre français 1735). Auf diesem Paradies bewegten sich die himmlischen Bewohner, im Hintergrund (für die Zuschauer nicht sichtbar) spielten Musikanten, während von Engeln vorn die Bewegungen des Musizierens und Singens nachgeahmt wurden (Jubinal: Mystères inédits 1837). Über dem Paradies wölbte sich vermutlich ein Baldachin (Devrient: Gesch. der deutschen Schauspielkunst 1848). Hier sind alle Elemente gegeben, die wir in der Madonna von Einsiedeln und auf der Südwand in Breisach bei der Darstellung des Paradieses finden. Kein Zweifel, von der Mysterienbühne hat der Meister E. S. den Aufbau seines Blattes entlehnt. Auch Memling, den wir als Meister des Danziger Altars in Betracht ziehen müssen, nimmt Motive von der Mysterienbühne. Die Anordnung in der Passion Christi (Turin) und in dem Leben Mariä (München) erinnert zum mindesten daran. Möglich ist nun, daß der eine musizierende Engel und die Gruppe der drei singenden Engel ständig wiederkehrende Typen der Mysterienbühne waren, und daß von da beide Meister ihre Motive entnommen haben.

Weiter möchte ich die Aufmerksamkeit auf die in der städtischen Galerie zu Straßburg befindlichen Bilder lenken, die aus der Schule Memlings zu stammen scheinen (Ludw. Kämmerer: Memling. Künstlermonogr. Bd. XXXIX Abb. 120—125). Eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit der Nordwand in Breisach zeigt das Fegefeuer (Abb. 121). Der hagere, mit Flügeln gezierte Teufel gleicht den Ungeheuern auf der Breisacher Darstellung. Die Klaue, die einen Verdammten faßt, erinnert lebhaft an das krallenbewehrte Bein des obersten Teufels aus dem Fresko der Nordwand. Noch auffälliger ist die menschliche Figur, die auf dem Straßburger Bild im Hintergrund ins Feuer stürzt. Die bei Beschreibung der Breisacher Nordwand von mir zuletzt erwähnte Gestalt, die nur schwer aus einem verworrenen Knäuel heraus erkennbar ist, bietet ein auffälliges Analogon, allerdings in umgekehrten Sinne. Ich begnüge mich damit, die Aufmerksamkeit auf die Übereinstimmungen hinzulenken. Leider sind die Straßburger Bilder heute für den deutschen Forscher unzugänglich. Die Entscheidung aber, ob und in welchem Zusammenhang sie mit Schongauer stehen, muß einer genauen Untersuchung vor dem Original vorbehalten bleiben.

Für die Kunstgeschichte vor allem wertvoll ist der Nachweis, daß Schongauer als Freskenmaler hervorragend tätig war. Die Genialität dieses Großen unserer Kunst

wird damit in weiterem Umfange bestätigt. Man wird nun auch verstehen können, warum so viele seiner weitgerühmten Werke nicht mehr vorhanden sind. So wie den Breisacher Fresken, so kann es noch mancher Arbeit des Meisters ergangen sein. Man erhält aber auch einen Fingerzeig auf die Orte, wo man die verlorenen Werke des »Hübsch Martin« zu suchen hat. Im Gebiete des Oberrheins ruhen noch manche Wandbilder unter der bergenden Verputzschicht. Die letzten Jahrzehnte haben einige ans Tageslicht gefördert. Vielleicht läßt eine genaue Sichtung, wie ich sie betreibe, noch einmal die Hand Schongauers erkennen.

Während der Drucklegung vorstehender Arbeit ging durch die Zeitungen die Notiz von der Auffindung von Fresken Schongauers in der Kirche zu Mühlheim a. d. Eis in der Oberpfalz. Es handelte sich dem Berichte nach um Darstellungen aus dem Leben Christi: Geburt, Huldigung der drei Könige, noli me tangere, Kreuzabnahme, Grablegung, außerdem die Klugen Jungfrauen. Angeblich war letzteres Bild und das der Geburt mit dem Monogramm Schongauers versehen. Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Pfarrer Weber in Mühlheim bin ich in den Besitz einiger Photographien gelangt, die ein sicheres Urteil erlauben. Es handelt sich allerdings um Arbeiten von hervorragender Qualität, aber sie sind mindestens hundert Jahre älter als Schongauer. Ein Urteil über das Monogramm gestatten mir die Aufnahmen nicht. Dasselbe ist jedoch angesichts des Stiles der Bilder von ganz untergeordneter Bedeutung. Eine Einreihung der Mühlheimer Wandbilder in einen bestimmten Kunstkreis kann nur nach einem genauen Studium aller Teile derselben geschehen. Dem Stil und der Komposition nach stehen sie in engem Zusammenhang mit den Bildern der Biblia pauperum aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Biblia pauperum cod. lat. 23426 — cod. lat. 23476 cod. c. pict. 72b München).

STEIN- UND TONMODEL ALS KUCHENFORMEN.

VON

FRIEDRICH BOTHE (Frankfurt a. M.)

Mit 4 Abbildungen.

Im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen vom Jahre 1918 haben W. v. Bode und Dr. Volbach über Mittelrheinische Ton- und Steinmodel gehandelt. Sie haben, unterstützt von allen großen Museen, eine große Menge solcher Model aus den verschiedensten Gegenden nachweisen können. v. Bode vertritt nun die Ansicht, daß sie teils zur Herstellung des Schmuckes von Glocken, Mörsern,

Plaketten, Steingut usw., teils und vor allem zur künstlerischen Ausschmückung von Kästchen und Schachteln aller Art mit Bildern aus Papiermasse verwandt worden seien. Dagegen lehnt er jegliche Benutzung der Model als Kuchenformen ab. Gegen diese Auffassung muß ich Einspruch erheben. Ich behaupte, daß die Steinmatrizen, von Künstlerhand geschnitten, als Kuchenformen anzusprechen sind; von ihnen sind, falls nicht reiche Auftraggeber die Originale für ihren Haushalt allein benutzen wollten, tönerne Abdrücke gemacht worden, die dann wieder zur Anfertigung von tönernen Matrizen für den Handel zum allgemeinen Gebrauch gedient haben. In den Museen sind Model aller drei Arten erhalten.

Schon Dornbusch [1]) hat im Jahre 1876 die Ansicht vertreten, daß die Tonmodel auch zur Verzierung von Backwerk, nämlich von Marzipankuchen, verwertet worden seien; außerdem zur Ausformung von Reliefbildern in Wachs, Ton, Papiermasse für Schachteln, Kästchen, kleine Flügelaltäre. Auch bei der Steingutfabrikation sind sie später verwertet worden. Für seine Vermutung, daß sie auch als Kuchenformen benutzt worden seien, kann er nur als Stütze anführen, daß einige solcher Steinmodel bei einem Aachener Bäcker entdeckt worden seien. Dornbusch macht sich selbst den Einwand, daß die in Stein geschnittenen Formen wegen ihrer kunstvollen Darstellung zu kostspielig gewesen sein möchten, um zum Kuchenbacken Verwendung finden zu können. Er weist dann zur Widerlegung dieses Zweifels darauf hin, daß solche Steinformen sehr dauerhaft gewesen seien, sodaß sie lange Zeit hätten benutzt werden können.

Schon vor einem Jahrzehnt habe ich in meinen »Frankfurter Patriziervermögen« diese Art von Modeln als Kuchenformen festgestellt. Bode nimmt aber nur in einer — offenbar erst während des Druckes entstandenen — Anmerkung auf meine Veröffentlichungen Bezug, aber auch hier sucht er die Sache als zweifelhaft hinzustellen. Ihre Richtigkeit müßte ja auch freilich seiner ganzen Beweisführung den Boden unter den Füßen wegziehen. Er sagt auf S. 111 Anm. 1 von meinem Funde eines Kuchenmodels: »Hier ist also für das XVI. Jahrhundert eine Verwendung gewisser [2]) Model für Kuchenformen (oder Schachteln zur Aufnahme der Kuchen?) ausdrücklich bezeugt«. Also er gibt nur zu, daß im 16. Jahrhundert »gewisse« Model vielleicht zur Herstellung von Backwerk verwandt worden seien, vielleicht auch nur als Model für Schachtelschmuck in Papiermasse. Ich behaupte demgegenüber: Mögen manche der Model auch später hier und da anderen Zwecken gedient haben, die weitaus überwiegende Zahl von Stein- und Tonmodeln sind von hause aus Kuchenformen gewesen.

Die Gründe, die Bode gegen die Auffassung vorgebracht hat, daß man Marzipan-

[1]) Dornbusch, Über Intaglien des Mittelalters und der Renaissance. Bonner Jahrbücher 1876, Bd. 57 S. 120 ff.

[2]) Von mir gesperrt.

kuchen mit den Modeln »gebildet« habe, sind nicht stichhaltig. Wenn er meint, solche winzig kleinen Kuchen hätten sich nicht zur Ausschmückung der Tafel geeignet, so ist darauf zu erwidern, daß sie ja gar nicht zu Schaustellungen haben zu dienen brauchen; sie sollen vielmehr die einzelnen Teilnehmer am Feste erfreuen. Und wenn manche Darstellungen als ungeeignet für die Wiedergabe in Kuchenmasse bezeichnet werden, so kann ich auch dies als Beweis nicht gelten lassen, namentlich soweit derbsinnliche, erotische Szenen in Betracht kommen. Das damalige Geschlecht war alles andere eher als zimperlich. Selbst die zarten Jungfräulein werden keinen Anstoß an den nach unserem Geschmack anzüglichen und anstößigen Bildern genommen haben. Die Bräuche, wie sie beim Geleiten der Jungvermählten ins Brautgemach in Frankfurter Patrizierkreisen üblich gewesen sind, würden uns unglaublich vorkommen, wenn sie uns nicht von einem Teilnehmer, einem glaubwürdigen Gewährsmanne, geschildert worden wären. Warum sollen unter den »Heiratsfiguren«, dem Konfekt, das man zuguterletzt miteinander verzehrte, nicht auch Kuchen gewesen sein, die in solchen Modeln geformt worden waren? Wer die Menschen der Renaissance richtig beurteilt, wird das nicht unglaublich finden. Und warum unserem Geschmack und unserem sittlichen Empfinden nicht zusagende Bilder auf Schachteln, wo sie dauernd betrachtet werden mußten, geeigneter gewesen sein sollen als auf schnell vertilgten Kuchen, kann ich nicht einsehen. Daß es unserem Gefühle etwas zuwiderläuft, Passionsbilder, solche von der heiligen Familie und dergleichen biblische Stoffe auf Kuchen zu verzehren, gebe ich zu. Aber ich glaube, man wird auch hier dem damaligen Zeitgeschmack viel zugute halten müssen. Das religiöse Moment spielte in früheren Tagen eine so wichtige Rolle im Menschenleben, griff so tief in alle Lebensgebiete ein, daß man seiner auch nicht einmal auf den Kuchen entraten zu können meinte. Bei feierlichen Gelegenheiten, die einen kirchlichen und religiösen Charakter trugen, wie bei Begräbnissen, Taufen, am Charfreitag, am Weihnachtsfeste, mögen solche Bilder auf den Kuchen sogar für unerläßlich gehalten worden sein. Und vor allem mag die Geistlichkeit dergleichen geliebt haben. Warum die Wappen nicht als Kuchen sollen genossen sein können, wie Bode meint, ist mir unverständlich. Geben die alten Lebkuchenformen, wie sie unsere Museen, z. B. das Germanische Museum zu Nürnberg, aufbewahren, nicht mit Vorliebe Wappen wieder? Und zwar nicht erst viel später, sondern auch schon um 1500! Was dem Lebkuchen erlaubt ist, dürfte auch dem Marzipankuchen nicht verboten gewesen sein. Demnach wird es schwerlich als Entweihung angesehen worden sein — das ist doch wohl Bodes Meinung —, Wappen in Kuchenteig zu verspeisen.

Also daß die zu Darstellungen auf Stein- und Tonmodeln gewählten Stoffe deren Verwendung als Kuchenformen unmöglich erscheinen ließen, kann ich nicht zugeben. Wenn aber gesagt wird, daß die beiden Steinwürfel — einer in der Sammlung Fidgor in Wien und einer im Frankfurter Museum —, deren sämtliche Seiten mit Bildern verziert sind, eine solche Erklärung als Kuchenform als »völlig ausgeschlossen«

erwiesen, da sie »sechs verschiedene Darstellungen in gleicher Form und gleicher Größe zeigen, also zweifellos an einem und demselben sechsseitigen Gegenstand angebracht waren, der unmöglich ein Kuchen sein konnte«, so muß ich gestehen, daß ich einer solchen Beweisführung nicht zu folgen vermag. Ebensogut wie die einzelnen Bilder von Bode selbst im Druck nebeneinander wiedergegeben werden konnten, ebensogut konnten sie doch einzeln als Kuchen geformt und auch verabreicht werden. Die Bilder des Frankfurter Würfels (vgl. Bode Tafel I) sind zum Hochzeitsfeste eines patrizischen Paars geschnitten worden (Ergersheim, nicht Engersheim), man wird beim Hochzeitsschmause die leckeren Küchlein mit um so größerem Genuß verzehrt haben, als die darauf befindlichen Darstellungen eigens auf das Fest und auf die beiden Hochzeiter Bezug nahmen. Gerade daß sie gleiche Form und gleiche Größe hatten, nahm sich sehr gut aus. Wie denkt sich übrigens Bode die Verwendung solch eines mit Bildern ausgestatteten Würfels bei der Ausschmückung von Schachteln? Waren das quadratische Kästchen, die auf allen Seiten und oben und unten mit Reliefs in Papiermasse verziert waren? Andernfalls ist die obige Äußerung noch unverständlicher, als sie es an sich schon ist. Bode ist auch offenbar selbst etwas wankend geworden in der Annahme, daß alle sechs Bilder des Würfels an ein und demselben Gegenstande angebracht worden wären; er weist selbst auf die Verschiedenheit der Motive auf dem Fidgorschen Würfel hin und kennt keine Möglichkeit, sie zusammenzureimen. Dadurch wird doch aber ihre gemeinsame Verwendung mindestens sehr unwahrscheinlich.

Und daß die Feinheiten der Model, z. B. die Inschriften, in Teig gar nicht oder nur sehr unvollständig herausgekommen sein müßten, kann man nicht behaupten, wenn man nicht die Kuchenmasse kennt, die in früheren Zeiten für solche Leckereien in Betracht kam. Die zu den heutigen Frankfurter Brenten oder zu Marzipantorten verwandte würde alle Feinheiten der Darstellung sehr gut hervortreten lassen. Also auch die Gründe Bodes gegen die Ansetzung der Stein- und Tonmodel als Kuchenformen, die sich auf Erwägungen technischer Art stützen, halten nicht stand.

Aber es handelt sich hier ja nicht nur darum, daß ich die Möglichkeit der Verwendung von Stein- und Tonmodeln zur Herstellung von Kuchen dartun will, sondern ich will beweisen, daß sie dazu wirklich gebraucht worden sind. Wenn Bode sich nicht darauf beschränkt hätte, in meiner populären »Frankfurter Geschichte« von 1913 die Bezeichnung eines Steines als Kuchenform des Patriziers Claus Stalburgs des Reichen († 1524) aufzufinden, sondern meine Untersuchung vom Jahre 1908, die »Frankfurter Patriziervermögen im 16. Jahrhundert«, zur Hand genommen hätte, so würde er wohl selbst eingesehen haben, daß es sich wirklich um Kuchen und nicht um Kuchenschachteln handelt. Es werden nicht weniger als 32 Kuchelsteine beschrieben; sie sind teils rund, teils rautig, teils quadriert, d. h. würfelig. Sodann werden noch 8 Steine erwähnt und ihre Bilder gekennzeichnet; sie werden »alt-

frentzsch«, d. h. altfränkisch genannt. Offenbar stammten sie aus früheren Zeiten und wiesen alte Stilformen auf.

Die 52 (!) Darstellungen dieser 40 (!) Steine sind teils dem klassischen Altertum entnommen; — z. B. ist die Geschichte von Pyramus und Thisbe und die der Lukretia, Venus mit Amor, wiedergegeben —, teils aus der Bibel, dem Alten wie dem Neuen Testament; so sind z. B. Simson, Adam und Eva, David vertreten, andererseits Johannes der Täufer, die heilige Margarete, die heilige Anna, Maria Magdalenas Himmelfahrt, die heiligen drei Könige, Mariae Verkündigung, Maria und Joseph, Maria mit dem Jesusknaben, sodann Christi Taufe und auf einem Würfel, der »auf allen deyln gegraben« war, die Passion. Man sieht also: trotz der Heiligkeit der Stoffe wurden sie auf Kuchen abgebildet und auf den Kuchen verzehrt. Und auch mit Würfeln wurden Kuchen geformt, obgleich sie »auf allen deyln gegraben« waren. Denn daß Kuchelsteine wirklich Steinmodel waren, mit denen Kuchen geformt wurden, nicht Bilder für Kuchenschachteln, wird Bode ja wohl nun zugeben.

Auch eine große Fülle reizvoller Genrebilder sind von der kunstreichen Hand Meister Kisteners eingegraben worden, die voll Humor sind und z. T. satirischen Charakter haben: ein Bauer und ein Weib, die aus Eiern junge Hühner dreschen — eine Verspottung derer, die sich wohlweise dünkten —, »ein alter glatzichter Mann by einer jungfrau, den stechen die hornister, und ein narr, der verscheucht sie ihm«, eine Jungfrau, die Vögel — wohl Gimpel — mit der »Kleben« fängt, ferner »nackende Weiber mit Narren« — vielleicht der von Bode auf Tafel VII, 12 abgebildete Model —, und auch manche derbe Liebesszene.

Ich lasse die Beschreibung der Kuchelsteine folgen, wie sie Claus Stalburg, der Besitzer, selbst gegeben hat und wie sie uns in Abschrift in seinem Inventar erhalten ist.

Anno 1521 expedivit.

Disz seyn meyn, Claus Stalburgs, gegraben kuchelstain, so ich mir, selbst hab lassen graben, und hat sie gemacht Hartmann Kistener, meyner hern guardin, wont zur Kanthen.

1512 (!). Zum ersten 1 rond groszen Cristoffel und uff der andern syten Romulus und Remus historien, datum a° 1518 (!).

1515. Item der 2. stein ist die stecherey Bechtolts vom Rin und Seiffrids Folckers. Datum 1515.

1519. Item 3. stain ist Tispe historien, wie sie beyde sich in liebe erstochen.

1519. Auff der andern syten ist der keuschen Lucretia elend verscheydung.

1510. Der 4 als des kunigssons pferdt der witfrau son zu dot drat, der der kunig das urthel recht spricht[3].

1512. Der 5., als sich Christus lost deufen im Jordan durch Joannem baptistam.

Der 6. ist die gottyn Venus mit dem kindleyn und alten man.

Der 7. stain ist Davits historie, als Bersabee ire fueszwescher (!) im gefiel.

1517. Der 8. stain ist der Niemansz[4]) mit seinem hausradt und eym reymen oben druber, auf der andern syten den bauerndantz.

---

[3]) Vgl. Battonn. Örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt, Bd. 5, S. 84:

Nit bessers ich in rechten fint,
Dan das ir mir macht ein ander kint.

[4]) Grimm D. W. 7,828: der teutsche Hans Niemand; der Niemand thut mir in meiner haushaltung mehr schaden als mancher soldat seinem bauren, bei dem er in quartier ligt; Schuppius. Sprichwort: Der liebe

1514. Der 9. stain seyn weyber und narren beyeinander und scherzen mit eyn 5).

Der 10. stain ist ein bauer und 1 weip, die dreschen ausz eyeren jung huner.

Der 11. stain ist eyn jung gesell, schertzt mit eyner jungfrau uf dem sitzbett stenlings.

All rondt.

Der 12. stain ist unser liebe fraue und hat ir kindleyn uf irem arm underm tabernackel.

Der 13. ist unser liebe fraue mit Joseph, sietzen in eym contemplatz 6) mit engeln umbgeben.

Der 14. stain ein jung man, hat eyn jungfrau in seym arm, das sicht der klingelman 7).

Der 15. stain eyn alter glatzichtiger man by einer jungfrau, den stechen die hornister und eyn narr, der verscheicht sie ime.

1517. Der 16. stain ist das eselryten, und will eyn iglicher der allernest seyn.

Der 17. stain ist Sant Sebastian, als inen die heyden schieszen mit handtbogen.

1511. Der 18. stain seynt dry nacket weiber, fischen mit dem angel und heben reusen.

Seynt all 4 eckicht 8).

1511. Der 19. stain ist eyn jungfrau alleyn sitzende, und 1 junger gesell schleust die thur auf, vermaint zu ir zu komen.

1512. Der 20. ist 1 jungfrau in eym rosengertlin sitzend, eyn krantz machen.

1510. Der 21. ist unser frauen kindbett und Joseph mit den hirten und eszlen.

1519. Der 22. ist Sant Margredt, so den teufel uberwonden und under fuessen hat.

Der 23. stain ist ein bauer und eyn jungfrau, han ein sack voll dreu 9) feyl.

1513. Der 24. seindt 2 gottin, stat 1 im feuer, die ander im wasser, nacket.

Seindt all rondt.

1510. Der 25. stain ist Adam und Eva, nacket, und in der mitte die schlange am baum.

1510. Der 26. ist Samson der stark, als im das weip das har abschneydt schlaffende.

Der 27. stain seindt 4 nacket kindleyn uber eym springenden bornnen.

Der 28. ist eyn junger gesell und 1 jungfrau by eym springenden bronnen, mit eym rainlen. 10)

All rondt.

1517. Der 29. stain ist reuticht, hat eyn nacketth Jesusman 11) in der sonnen stan.

1511. Der 30. stain ist 4 eckicht, mit 1 jungfräulen, fengt fogel mit eym kleben.

Der 31. stain ist ein nar im korp, den zeugt ein alt weip fort.

Der 32. stain ist ein alt waltbruder, dem beud 1 jungfrau zu drincken 12).

Altfrentzsch 13) steyn, auch gegraben 14).

Item 1 4-eckichtigen oder quadrirten stain, auf allen deyln gegraben, ist die passion.

Item noch 1 ronden stain, ist der moritzschen dantz 15).

Niemand ist an allem schuld. Coler Oeconomia ruralis et domestica. Neu herausgeg. 1680 Joh. Baptist Schön wetters Erben, S. 127. Der Niemand: Der arme Niemand hat alles getan, was nicht gut ist.

5) einander.

6) Beschauliche Unterredung.

7) Wohl Symbol der Fama: die geheime Liebe wird kund. Vgl. ausklingeln!

8) Wohl Würfel. Vgl. unten: »1 4-eckichten oder quadrierten stain«.

9) Treue.

10) Reimlein.

11) Nasiraeer? Vgl. unten »der rauh Johannes«!

12) Vgl. Abb. 1.

13) Altfränkisch. Also in altem, gotischem Stil.

14) Dieser Vermerk bezieht sich auf die folgenden Steine.

15) Moriskentanz, nach dem französischen danse moresque, um einen fremden, grotesken Tanz mit Gliederverrenkungen zu bezeichnen. Vgl. Shakespeares morris-dance.

Der 3. ist unser frauen kronung, rondt.
Der 4. ist Sant Anna mit iren kindlein, rondt.
Der 5. ist der heilgen dry kunig opferung, uf der andern syten unser lieben frauen grusz. quadriert.
Der 6. Sant Cristoffel im wasser gan, uf der andern syten 1 Cristkindlein.
Der 7. ist Sant Maria Magdalen himelfart, uf der andern syten der Rau [16]) Sant Johann.
Der 8. stain ist eyn beckert [17]), betende, uf der andern syten der Ritter Sant Jorg.

Somit sind durch diese Stalburgschen Kuchelsteine alle Einwände widerlegt, die Bode gegen die Deutung der Model als Kuchenformen vorgebracht hat: 1. Es sind derbsinnliche Darstellungen, 2. solche mit religiösen Stoffen auf den Kuchenmodeln gewesen; man hat also offenbar an ihnen beim Verspeisen der Kuchen keinen Anstoß genommen. 3. Ein Wappen ist freilich nicht nachgewiesen, wohl aber zwei leibhaftige Patrizier beim Turnier, Bechtold vom Rin und Seyfrid Folckers; das dürfte dafür sprechen, daß man sich auch von dem Verzehren von Wappen nicht gescheut haben wird, — selbst wenn sie aus Marzipan und nicht aus Lebkuchen gewesen sind. 4. Es kommen Würfel vor, die auf sämtlichen Seiten gegraben waren und doch zur Formung von Kuchen geeignet waren. 5. Daß aber die Inschriften und andere Feinheiten der von Bode beschriebenen und abgebildeten Model in Kuchen gut herauszubringen gewesen sein müssen, beweist der Umstand, daß die Kuchelsteine Stalburgs ganz derselben Art gewesen sind wie jene. Befindet sich doch sogar der von mir im Frankfurter Museum entdeckte [18]) und als von Hartmann Kistener für Stalburg verfertigt nachgewiesene unter ihnen!

Natürlich bestreite ich nicht, daß die Model auch gelegentlich einmal andern Zwecken gedient haben können; Dornbusch weist dies ja schon vor vielen Jahren nach, geht aber dabei sehr vorsichtig zu Werke und behauptet nichts, was er nicht beweisen kann. Daß aber die Stein- und Tonmodel wenn nicht ausschließlich, so doch in erster Linie für die Herstellung kleiner Kasten, Schachteln und Büchsen angefertigt worden seien, wie Bode will, ist eine unhaltbare Behauptung, der jede Beweiskraft fehlt. Wenn Bode gegen die Annahme einer bloß gelegentlichen Verwendung zu diesem Zwecke, (»wozu man wegen der geringen erhaltenen Beispiele geneigt wäre«), außer dem Hinweis darauf, daß schon aus frühen Zeiten, aus dem 15. Jahrhundert, Abdrücke in Papiermasse erhalten sind, — wobei er ganz außer acht läßt, daß diese Abdrücke von Steinen aus früherer Zeit auch später gemacht sein können —, geltend machen will, daß die Schachteln und Kästchen im Mittelalter und in der Zeit der Renaissance im Haushalte eine außerordentliche Rolle gespielt haben, so dreht er sich im Kreise herum. Wer sagt ihm denn, daß diese vielen Kästchen gerade mit Bildern geschmückt gewesen sind, die mit Hilfe solcher Stein- und Tonmodel hergestellt worden sind? Und wenn wirklich soviel Schachteln mit derlei Bilderschmuck vorhanden gewesen sind, warum sind uns dann nicht mehr erhalten?

[16]) In Kamelhaaren. Vgl. den bei Bode Tafel I abgebildeten Model von dem Frankfurter Würfel von etwa 1420.

[17]) Beckart.

[18]) Vgl. Abb. 1.

Es liegt auf der Hand, daß Bodes Beweisführung völlig mißlungen ist. Auch nicht einen einzigen stichhaltigen Grund hat er für seine Behauptung vorbringen können, und seine Bekämpfung der Vermutung Dornbuschs, daß die Stein- und Tonmodel auch für die Formung von Marzipanmasse verwandt sein könnten, ist gänzlich fehlgeschlagen. Er hat nur durch seine Ausführungen Gelegenheit gegeben, darauf hinzudeuten und zu beweisen, daß Dornbusch nicht nur recht gehabt hat, daß vielmehr für die Herstellung solcher Model zunächst und in erster Linie die Verwendung zum Verzieren von Kuchen in Betracht gekommen ist.

Wir werden demnach keinen Anstand nehmen dürfen, die Steinmodel und die von ihnen genommenen tönernen Abdrücke inskünftig »Kuchelsteine« — Steine zum Formen von Küchelchen — zu nennen. Zum Beweise der Richtigkeit meine Lesung lege ich die Schriftzüge bei, wie sie sich im — von zwei Händen geschriebenen — Inventar Claus Stalburgs finden.

(Item ein corp mit kuchelsteynen.)

Nach Grimm heißt kuchel in Süddeutschland »kleiner Kuchen«. Freilich kommt es auch in der Bedeutung »Küche« vor; so wird auch kuchelmeister gebraucht, und tirolisch findet sich »Kuchelgeschirr« für Küchengeschirr. Selbst zugegeben, daß Kuchelstein Küchenstein heißen sollte, kann es aber nichts anderes bedeuten als Kuchenform. Der Korb mit den Kuchelsteinen Stalburgs stand unter allerlei Gerät das in die Küche gehörte, Zinntellern, Zinnkrügen, Löffeln usw. Freilich war auch eine Lade mit Glasscheiben dort. Aber dennoch kann es sich nur um Kuchenformen handeln, nicht etwa um Kachelsteine, d. h. Model zum Formen von Ofenkacheln. Dem widerspricht die Schreibweise. Daß Kuchelsteine damals in Frankfurt eine allbekannte Sache gewesen sind, geht aus dem Inventar des Frankfurters Matthis Gotthard alias Nithardt von 1528 hervor, in dem es von einem Steine heißt: gebildt als ein kuchelstein [19]).

Wer nun die von Bode abgebildeten Model ohne Voreingenommenheit betrachtet, dem wird es als selbstverständlich erscheinen, daß wir Kuchenformen vor uns haben. Nun wird auch die weite Verbreitung mancher Model erklärlich werden.

[19]) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. W. K. Zülch.

Die leckeren Küchlein aus Marzipan, die die Kaufleute, auch die Frankfurter, z. B. Claus Stalburg, in Venedig als Markusbrot liebgewonnen haben werden, sind sicherlich von dem genußfrohen Geschlecht gern verspeist worden, und wer sie einmal in der Fremde genossen hat, wird sie gern daheim haben bereiten lassen wollen. So begannen die Tonmodel zu wandern. Daß Frankfurt, die Meßstadt, in der jährlich viele Tausende fremder Kaufleute einkehrten, zur Verbreitung dieser Kuchenformen beigetragen haben wird, glaube ich vermuten zu dürfen. Wenn sich von den 40 in Claus Stalburgs Besitz befindlichen Kuchelsteinen bisher nur einer hat auffinden lassen, so kann man annehmen, daß die Sitte, Kuchenformen in Stein schneiden zu lassen, weit verbreitet gewesen ist. Es ist bedauerlich, daß so viele dieser kleinen Kunstwerke verloren gegangen sind.

Nun möchte ich noch einige Angaben über Hartmann Kistener machen, den ersten bisher bekannten Schöpfer von Steinmodeln. Er war ein Goldschmied, wurde 1509 Bürger, als Sohn des 1479 verbürgerten Krämers Hartmann Kistener, der dann Keller, d. h. Verwalter, im Römer wurde. Hartmann der junge wurde 1512 der Stadt Münzwardein und ist es bis 1529 geblieben. Von 1510 an hat er für den Patrizier Claus Stalburg den Reichen die Kuchelsteine gegraben. Auch sein Bruder Hans, der 1516 Bürger wurde, war Goldschmied. Diese beiden und ihr Stiefbruder Heinrich Gürteler, ebenfalls Goldschmied, wohnten in dem Hause zur Kante[20]) neben der Schwanenapotheke auf der Neuen Kräme, wo viele Goldschmiede und Wechsler ihren Wohnsitz hatten. Keiner von ihnen kommt im Goldschmiede-Probiermeisterbuche vor; sie müssen also eine andere Tätigkeit ausgeübt haben als die der Goldschmiede. Die Vorbedingung für das Amt eines Münzmeisters oder Münzwardeins war das Erfahrensein im Stempelschnitt, wie denn in Frankfurt dies schon in den hundert Jahren vorher fortwährend nachweisbar ist [21]).

Es muß Hartmann Kistener nicht glänzend gegangen sein, denn er nahm einen Insatz auf sein Haus auf und verpfändete 1523 seine Fahrhabe für 50 Gulden [22]). Im Jahre 1530 hat er die laszive Badeszene (Abb. 2) geschnitten. Damals war er nicht mehr Wardein, kommt aber vor als Anwalt eines Kölners vor Gericht.

Es mögen einige Abbildungen von Modeln folgen, die zugleich bezeichnend sind für die Entwicklung der Steinschneidekunst im 16. Jahrhundert.

1. Der Waldbruder, 1523, von Hartmann Kistener. Das Bild stellt einen Mönch dar, der ein Fräulein begrüßt. Es ist einer der von Claus Stalburg beschriebenen »Kuchelsteine« [23]), nämlich Nr. 32, zeitlich der letzte der von Kistener für ihn »gegrabenen«. Er besteht aus grauem Kehlheimer Lithographieschiefer und ist eine Matrize.

[20]) Battonn, Örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt a. M. Bd. 3, S. 189.

[21]) Vgl. W. K. Zülch, Frankfurter Urkundenbuch zur Frühgeschichte des Buchdrucks. 1920. S. 61/2.

[22]) Diese und einige der andern Daten verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. W. K. Zülch aus dem Manuskript seiner Goldschmiedeurkunden.

[23]) Vgl. oben S. 85. Der 32. Stein.

Auf dem Täfelchen zu Füßen des Brunnens steht Kisteners Zeichen (vgl. die Abb.). Die Legende lautet (Bode liest nicht richtig):

zu dir hab ich begir,
bruder, halt dir disen drunck darfür.



Abb. 1. Der Waldbruder. 1523. Von Hartmann Kistener, Goldschmied und Münzwardein zu Frankfurt a. M. Hist. Mus. zu Frankfurt a. M.

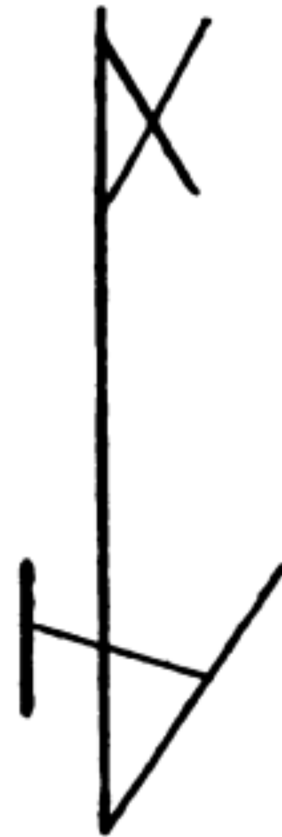
2. Im Bade, 1530. Von Hartmann Kistener. Eine Matrize in einem runden Steine, wie der vorige Model aus Kehlheimer Lithographieschiefer. Die Kunst Kisteners hat in den sieben Jahren eine wunderbare Wandlung erfahren. War 1523 noch viel Gotik in seinen Figuren und vorallem in dem Spruchbande zu spüren, so ist hier schon überall die Renaissance zum Siege durchgedrungen. Dies zeigt sich in dem Tempel über dem Bade, in den rundverlaufenden Bändern und besonders an den Leibern der Badenden, die ganz prächtig den Renais-



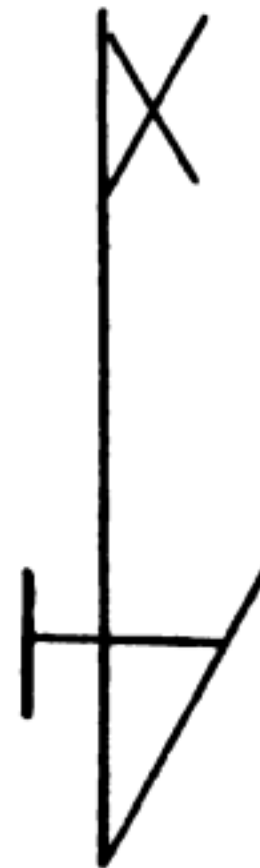
Abb. 2. Im Bade. 1530. Von Hartmann Kistener. Hist. Museum Frankfurt a. M.

sancetypus zeigen. Daß dieser Stein von Hartmann Kistener ist, beweist die Übereinstimmung der Zeichen auf beiden Steinen (vgl. die Abb.). Auch die eigenartige Blume als Schmuck über dem Brunnen und dem Baldachin ist ein Kriterium.

Kuchelstein von 1523.



Kuchelstein von 1530.



Hartmann Kistener der junge. Bürger seit 1509. Goldschmied und Münzwardein der Stadt Frankfurt am Main. (1512—29.)

Es ist eine laszive Badeszene; die Fassung der Darstellung zeigt Verwandtschaft mit Sebald Behaims Jungbrunnen; letzterer war damals gerade nach Frankfurt übergesiedelt.

Die Inschriften lauten:

vater kum intz bad
hie zum heissen bad hat mich das bad vertirbt,
ich han den stein daran erirbt [24]),
darum muss ich also gan,
o got hilf unz darvon.

Gefunden ist dies Model in einem Hause der Rothkreuzgasse, wahrscheinlich einem Freudenhause, eingemauert.

3. Das Gelage. 1586. Zwei Mönche bei Liebe und Wein; dazu ein Bürger und zwei Frauen. Gefunden im Mainbett bei Frankfurt a. M. Steinmatrize.

Inschrift:

o lieber her, das ist zuvill.
herr, könt ir auch das frauenspill. 1586.

---

[24]) Die meisten Krankheiten wurden früher auf Steine zurückgeführt.



Abb. 3. Das Gelage. 1586. Hist. Museum Frankfurt a. M.

4. Der Gimpelfang. Auf der Rückseite gezeichnet: Z H 1604 F H. Dies wohl von späterer Hand; ebenso: est bien bon homme tu l'en souviendrat avant que je pence a toi. — Es ist ein positiver Tonabdruck.

Inschrift:

sol ich nicht lachen,
das ich kan machen
narren one zill,
soviel ich ir haben will.

ich lock und pfeiff,
bis ich die vögel ergreif.



Abb. 4. Der Gimpelfang. (1604?) Hist. Mus. Frankfurt a. M.

Diese beiden Model scheinen denselben Meister zum Schöpfer zu haben. Der Charakter der Bilder, die Einfassung, der Typus der Frauengestalten deuten darauf hin. Jedenfalls aber wird man zugeben, daß man es hier nicht mit einem »Nachahmer«, sondern mit einem originellen, schöpferischen Geiste zu tun hat und daß die Technik glänzend ist. Köstlich sind die Gimpel im Baume gebildet mit ihren Attributen, dem Geldbeutel, der Laute usw. Die Frau bläst die Schalmei; ebenso steht sie rechts, im Begriff, das Schlagnetz zuzuziehen. Als Meister kommt vielleicht in Betracht Hans Vermeiden oder Vermayen, der 1590 in Frankfurt Bürger wurde [25]), oder Hans Vermeil, dessen Witwe 1587 erwähnt wird [26]). Beide sind Bossierer in Wachs. Der 1590 verbürgerte stammte aus Antwerpen. Sein Schüler ist der Goldschmied und Edelsteinschneider Johann von den Popelieren. Man sieht, daß er auch für diese Kunst Lehrer sein konnte. Vielleicht hat er, ehe er Bürger wurde, schon in Frankfurt geweilt, sodaß das Model von 1586 ihm auch zugesprochen werden kann.

DAS KUPPELMODELL FÜR S. PIETRO IN ROM.

VON

A. E. BRINCKMANN.

Mit 1 Abbildung.

Die viel umstrittene Frage, wie sich das in einem Nebenraum von S. Pietro aufbewahrte Modell des Kuppelbaus zur Ausführung verhält, wie weit es überhaupt Michelangelo zuzuschreiben ist, ob er schließlich als Erfinder der wundervollen Kuppellinie angesprochen werden kann, ist durch eine neue Schrift des Wiener Architekturhistorikers Dagobert Frey (Michelangelostudien; Wien 1920) wieder aufgeworfen. Nachdem Frey sich in seinem Buch »Bramantes St. Peterentwurf« mit v. Geymüller auseinandergesetzt hat, seine Resultate den Stand unserer Forschung sehr wesentlich beeinflußt haben, wird man der neuen Arbeit von vornherein besonderes Interesse entgegenbringen. Sie rechtfertigt dasselbe durch sorgsame Ausbreitung des Materials. Über dem Ganzen schwebt als letzter Wunsch, einzudringen in die Komponenten des architektonischen Schöpfungsprozesses bei Michelangelo.

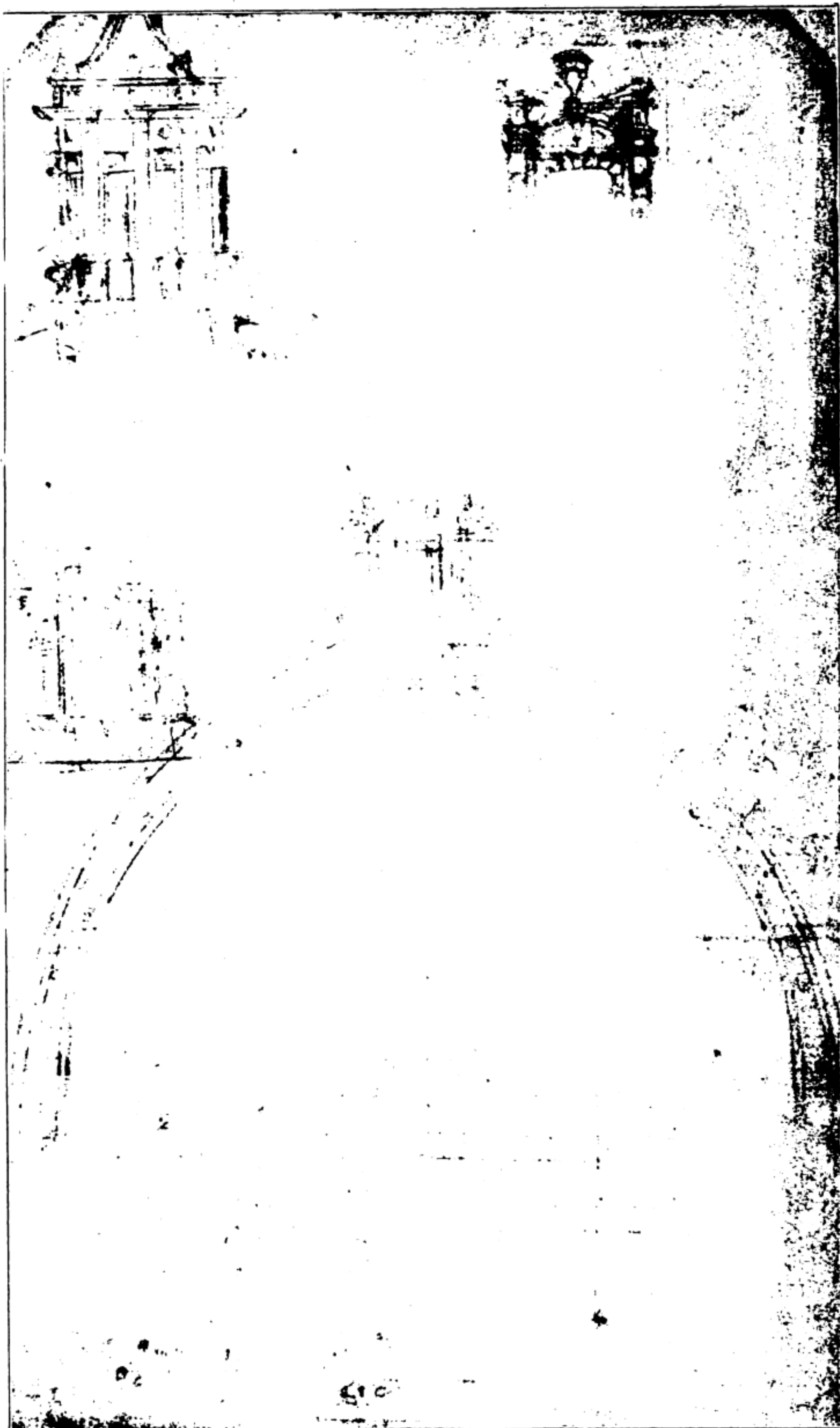
[25]) Bothe, Beiträge zur Frankfurter Kunstgeschichte im 17. Jahrhundert. Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. I. 1908. S. 135.

[26]) Bothe, Frankfurts wirtschaftlich-soziale Entwicklung vor dem Dreißigjahrigen Kriege. Veröffentlichungen der historischen Kommission der Stadt Frankfurt a. M. VII. 1920. S. 130.

Die Untersuchungen über das Modell bilden den Beschluß des Buches. Einer einleitenden Skizzierung der heutigen Forschung auf diesem Gebiet der Baugeschichte folgt als erstes Kapitel: »Der Nicchione des Belvedere«. Wie Vasari berichtet, ließ Michelangelo eine neue Stufenanlage vor der Exedra des Bramante ausführen. Hier liegt der Angelpunkt für Frey. Er macht zumindest wahrscheinlich, daß die endgültige Idee des einheitlich ausgeführten Planes von Michelangelo stammt. Es ist die Achsenkomposition, wie er sie sich auch für den halbfertig übernommenen Palazzo Farnese gedacht hatte, die seinen Geist atmet. Wahrscheinlich — ein strikter Beweis ist, wie Frey offen zugibt, nicht zu erbringen. Es folgen »Die Entwürfe Michelangelos für S. Giovanni dei Fiorentini«. Die drei Zentralbauprojekte werden vorzüglich auf ihre Raumentwicklung analysiert. Frey zeigt, wie die beiden ersten Pläne rein geometrisch kombinierend entwickelt werden, erst in dem Grundriß mit den vier eliptischen Kapellen eine bewußt organisierende Raumgesinnung auftritt. Hier liegt der Wendepunkt von der Renaissance zum Frühbarock. Ich habe mich an andrer Stelle bemüht, nachzuweisen, das Michelangelo, wesentlich plastisch denkend, für die Einleitung der barocken Raumprobleme weniger bedeutet, als Sangallo, Palladio, daß grade in den Werken dieses letzten der barocke Raumgedanke zuerst triumphiert und daß auch in der weiteren Entwicklung die römische Baukunst ohne diese Beziehungen zu Oberitalien nicht richtig verstanden werden kann. Immerhin, auch dem Michelangelo geht, wie sein Plan für S. Pietro beweist, der barocke Raumgedanke mit seinen Subordinationen statt Coordinationen oder gar einfachen Additionen auf. Die einwandfreie Fixierung dieser Wende in den Entwürfen für S. Giovanni dei Fiorentini durch Frey ist von größter Bedeutung.

Doch hier möchte ich mich in erster Linie mit dem wichtigsten Problem des Buchs »Das Kuppelmodell Michelangelos für die Peterskirche in Rom« auseinandersetzen. Ich fasse zunächst die Resultate Freys, wie sie sich ihm in eingehender Analyse aller Umstände zu ergeben scheinen, zusammen: das in S. Pietro aufbewahrte Modell ist nicht dasjenige Michelangelos von 1558—61, es wurde vielmehr gelegentlich der Restaurierungsarbeiten an der Kuppel im 18. Jahrhundert gefertigt Die äußere Kuppel mit ihrer allzeit bewunderten Silhouettenwirkung, 1588—90 ausgeführt, wurde von Giacomo della Porta konzipiert. Das letzte Ergebnis ist auch schon von andrer Seite vermutet worden, die Zuweisung des Modells ins 18. Jahrhundert ist überraschend und zunächst verführerisch.

Jedoch glaube ich trotz großer Achtung vor der Forschungsweise Freys nicht, daß damit nun wirklich das entscheidende Wort in beiden Richtungen gesprochen ist. Ich möchte daher hier kurz unter Benutzung des von Frey beigebrachten Materials die Ansicht, die in meiner »Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts« ausgesprochen ist, begründen und vertiefen. Frey zitiert am Schluß seiner Begründungen für Entstehen des Modells im 18. Jahrhundert als Kronzeugen



Zeichnung Michelangelos zur Kuppel von S. Pietro. Haarlem.

Poleni (Memorie istoriche della gran cupola, Padova 1748), der von einem ihm geschenkten, von Cossatti gefertigten Modell berichtet, das gearbeitet sei »con tanta corrispondenza alle parti reali«. Wie ist es dann erklärlich, frage ich sofort, daß die Verdachungen der Tamburfenster am Modell durchgehend Dreieckgiebel sind, während in Wirklichkeit schon von Michelangelo, der noch den Tambur ausführte, alternierend Dreieckgiebel und Segmentgiebel gewählt sind, wie es auch Vasari beschreibt, Dupérac in dem bekannten Stich von 1569 abbildet? Wozu dann noch die innerste, nie ausgeführte Halbkreis-Kuppel? Und, dürfen wir weiter fragen, würde das Abweichen Portas von letzten Intentionen Michelangelos bezüglich der äußeren Kuppellinie nicht größeres Aufsehen gemacht haben? Nirgends ist er als der große Neuerer angesprochen, nur in Bemerkungen, denen nach Frey quellenmäßiger Wert nicht zukommt, heißt es, er habe die Kuppel ein wenig erhöht.

Ich stütze meine Ausführungen zunächst auf die auch von Frey abgebildete Zeichnung Michelangelos mit Kuppelschalendurchschnitt und Laternenentwürfen im Teyler-Museum zu Haarlem. An ihr ist auffallend, daß die Linie der äußeren Schale höher emporgezogen ist als sie bei Dupérac erscheint, daß sie fast genau mit der gleichen Linie der von Durm im Durchschnitt gezeichneten Kuppel des Modells übereinstimmt, wie das Überlegen einer Pause leicht deutlich macht, und sich raumgeschwellter wesentlich von der Kuppellinie des Florentiner Doms unterscheidet. Auch die unter Gregor XIII. geschlagene Medaille (Frey, Abb. 42) zeigt deutlich die steigende, nicht aber annähernd halbkreisförmige äußere Kuppellinie. Weiterhin erscheint auf diesem Blatt unten die Zeichnung einer sechzehnseitigen Laterne, jedoch noch mit einfachen Halbsäulenvorlagen, während zweimal auf diesem Blatt mit dem Gedanken einer achtseitigen Laterne und Gliederung derselben mit gekuppelten Säulen gespielt wird. Die spätere Ausführung von Domenico Fontana bis 1592 kombiniert beides, nämlich sechzehnseitige Laterne und gekuppelte Säulen, wie sie auch schon der Stich von Dupérac zeigt. Gehen wir davon aus, das Dupérac 1569, vier Jahre nach dem Tode Michelangelos, unter Benutzung des Urmodells von 1558, doch gleichzeitiger Korrektur nach den schon ausgeführten, dem Modell gegenüber abgeänderten Bauteilen — außer den Fensterverdachungen größere Schlankheit — seinen Stich fertigte, so konnte er auch einige der späteren, von Michelangelo skizzierten Formgedanken benutzen, manches konnte ihm aber entgangen sein. Die Dupéracsche Laterne rechne ich zu solcher Modernisierung gegenüber dem Urmodell, für die Kuppellinie dagegen schloß er sich dem Urmodell an. Man weiß auch aus anderen Darstellungen, daß solche Reproduktionsstecher bemüht waren, das Neueste zu geben, ja manchmal selbst hinzuphantasierten. Ich nehme also an, daß der Stich nicht genau das Urmodell Michelangelos wiederholt, sondern es den Kenntnissen des Stechers entsprechend ändert. Ähnlich auch die Beschreibung Vasaris, die sich teils an das Ausgeführte hält,

für Fehlendes das Urmodell zu Rat zieht und wohl ebenfalls teilweise persönliche Kenntnisse von den Absichten Michelangelos verwertet. Er selbst hatte sich ja sehr bemüht, womöglich die Bauleitung übertragen zu bekommen. Wie die Teylerzeichnung unzweideutig beweist, — ich setze sie nach Anfertigung des Urmodells — hatte schon Michelangelos an ein stärkeres Steigen der Kuppellinie gedacht, als es nach Dupérac den Anschein hat. Mit der Bauausführung beauftragt, spann Porta diesen Gedanken weiter. Und so möchte ich auch jetzt an der knappen Notiz meiner »Baukunst« festhalten: man wird die Kuppellinie für Michelangelo in Anspruch nehmen können.

Nun aber das immer noch problematische Modell. Da am Fuße der Kuppel die monti Sixtus V. nicht aufgeleimt, sondern an die Rippen angeschnitzt sind, kann dieser Teil nicht von Michelangelo herrühren. Wie nun? Hier ist, ganz kurz gefaßt und unter Weglassung der nicht schweren Auseinandersetzung mit dem von Frey zusammengebrachten Material, meine Ansicht diese: Tambur und wohl auch die Attika des Modells — die Dekoration der letzten in der Ausführung verändert — sind Teile des unter Michelangelo gefertigten Urmodells, doch ist auch er bereits in der Ausführung des Tamburs von diesem Urmodell, Porta[1]) in der Ausführung der Attika von diesem abgewichen. Dieses Urmodell hatte eine zweischalige Kuppel mit 16 Rippen wie sie Dupérac abbildet, und vielleicht eine — wie man aus der Medaille Gregors XIII. (Frey, Abb. 42) schließen könnte — achtseitige Laterne, die Dupérac den letzten Entwürfen entsprechend abändert. Als nun Porta die Bauausführung übernahm, gestaltete er das Urmodell in seinen oberen Teilen um. Er beseitigte die äußere Kuppelschale, behielt aber die innere Halbkreisschale bei. Michelangelo hatte sich selbst schon mit dem Gedanken getragen, dem Urmodell gegenüber die äußere Kuppellinie zu erhöhen. Für die neue äußere Schale übernimmt Porta die von Michelangelo skizzierte Kuppellinie, — nur die letzte Feinheit dieser Linie darf wohl für ihn als ausführenden Architekten in Anspruch genommen werden — fügt aber aus konstruktiven Gründen selbständig zwischen die beiden Schalen eine dritte Schale ein. In der Ausführung blieb dann die innere Halbkreisschale fort, — hatte man vielleicht daran gedacht, die Kuppel dreischalig zu machen? Herr Dr.-Ing. Alker-Karlsruhe, der eine leider noch ungedruckte Arbeit über Pirro Ligorio und die Villa d'Este in Tivoli schrieb und für die Baugeschichte dieser Villa zu überraschenden Resultaten kommt, macht mich darauf aufmerksam, daß die bekannte, von Frey abgebildete und benutzte Durmsche Zeichnung des Kuppelmodells im Durchschnitt an einer Stelle unrichtig ist. Man erkenne bei Durm nicht, daß die innere erste Schale ringsum an ihrem Fuß roh angeschnitten sei. Auch Frey hat dies scheinbar trotz genauer Untersuchung des Modells übersehen. Hiermit ergibt sich aber für meine Ansicht der beste Beweis: Porta behielt, als er mit der Kuppelwölbung

[1]) Orbaan, Zur Baugeschichte der Peters-Kirche. Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1917.

betraut, das Kuppelmodell Michelangelos ummodelte, Tambur, Attika und innere Kuppelschale des Urmodells bei und ließ auf dieses Modell die Zweischalenkuppel mit überhöhter äußerer Linie (nach den letzten Absichten Michelangelos) und ebenfalls überhöhter innerer Schale zugleich mit der endgültigen Form der Laterne aufmontieren. Wieweit diese endgültige Zweischalenkuppel in konstruktiver Hinsicht sein geistiges Eigentum ist, wäre noch zu untersuchen. Einzig in dem Detail der Kuppel und der Laterne erkenne ich deutlich den Geist einer späteren Zeit, während das bewunderte Schweben der Kuppel, fast indifferent sich ausgleichend zwischen Kraft und Last, seine Parallele in dem letzten Skulpturwerk Michelangelos findet, der Pietà des Pal. Rondanini in Rom. Auch dieses Marmorstück, an dem sein rastloser Gestaltungseifer bis zu den letzten Tagen vor dem Hinscheiden tätig war, schwebt wie ein stilles Licht. Ich habe Analyse unter diesem Gesichtspunkt ausführlich an andrer Stelle gegeben.

So ergibt sich als Resultat meine Untersuchungen, die schon vor Erscheinen des Freyschen Buchs angestellt waren, daß das erhaltene Modell im Grundstock das Urmodell Michelangelos ist, daß es aber zur Zeit Sixtus V. (1585—90) von Giacomo della Porta umgemodelt wurde. Und auch im 18. Jahrhundert hat man noch daran herumgebastelt; man hat die entstandenen Sprünge aufgemalt, die Figürchen der Attikazone stammen, wenn nicht aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert, aus dieser Zeit; aus dieser Zeit dürfte auch das kleine Hängegerüst herrühren, dessen Konstruktion die Untersuchung der baulichen Defekte veranlaßte. Ich habe mit diesem Resultat die Freyschen Quellen verglichen und finde keine stichhaltigen Gegengründe. Wenn etwa Carlo Fontana in seinem großen Werk über S. Pietro 1694 schreibt: »come dimostrò (also Vergangenheit!) il modello«, so hatte er das Urmodell im Sinn, das eben nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt bestand.

Mit diesen entscheidenden Tatsachen weiche ich also von Frey ab, erkenne aber dankbar an, daß er die Problemstellung weit über Durm und v. Geymüller hinausgetrieben hat und auch mir das Material zur Nachprüfung meiner Ansicht lieferte. Insofern ist sein Buch ein Quellenwerk ersten Ranges. Ganz stimme ich mit ihm überein in den zusammenfassenden Äußerungen über das Schaffen Michelangelos als Bildhauer und Architekt, die er zum Schluß gibt. Die freundliche Notiz, die er von meiner »Baukunst« nimmt, beweist ja auch, daß wir in der Grundgesinnung einig gehen.

DAS MICHELANGELOMODELL ZUR KUPPEL VON ST. PETER IN ROM.

Im Anschluß an vorstehende Besprechung der Freyschen »Michelangelostudien« möchte ich über die Resultate meiner eigenen Forschungen über das Michelangelomodell zur Kuppel von St. Peter kurz berichten.

Die freundliche Erwähnung meines Namens durch Herrn Prof. A. E. Brinckmann bezüglich des von mir festgestellten Überschneidens der Zwischenschale über die innerste Halbkugelschale des Modells geht auf ein gemeinsames Gespräch über Michelangelo zurück, Anfang September vorigen Jahres, kurz nachdem die Freysche Schrift erschienen war. Einige Monate früher, also vor jetzt einem Jahre, war ich in meiner Dissertation über »Die Portalfassade von St. Peter in Rom nach dem Michelangelo-Entwurf« bei genauer Untersuchung der Duperac-Stiche und Übersetzung des Vasari-Berichtes bezüglich des Modells zu ganz ähnlichen Resultaten gekommen wie Herr Prof. Brinckmann in seinem vorstehenden Artikel. Schon damals ergab sich für mich folgendes:

Das Modell hatte ursprünglich genau die von Vasari beschriebene und von Duperac gestochene Kuppelform. Soweit es jetzt Abweichungen von diesen beiden zeitgenössischen Quellen aufweist, sind diese später, und zwar größtenteils unter Sixtus V., also durch Giacomo della Porta vorgenommen worden. Die Autorschaft des Michelangelo an der steilen Kuppellinie stand mir jedoch trotzdem völlig sicher und war durch die echte Haarlemer Skizze erwiesen. Diese Skizze mußte nach der ersten Modellfassung (also nach November 1561) entstanden sein, da auf ihr vor den Postamenten der Laternensäulen, ähnlich der heutigen Ausführung, volutenförmige Anläufe gezeichnet sind (auf allen vier Studien zur Laterne), die im Vasari-Bericht nicht erwähnt sind und auf den Duperac-Stichen ebenfalls fehlen. Da diese meine Ergebnisse in unmittelbarem Widerspruch zu den Resultaten der Freyschen Schrift standen, führte ich mit weitgehender Unterstützung der Rev. Fabbrica di S. Pietro im Oktober vorigen Jahres eine gründliche Untersuchung sowie eingehende zeichnerische und photographische Aufnahme des Modells mit sämtlichen Einzelheiten durch; denn die bisherigen Aufnahmen erwiesen sich als irreführend. Meine früheren Schlußfolgerungen fanden sich vollauf bestätigt. So wurde z. B. die Echtheit von Tambur, Attika und innerer Halbkugelschale (die ich schon in meiner ersten Abhandlung über den Gegenstand als allein noch vom ursprünglichen Modell des Michelangelo herrührend bezeichnet habe) durch den Fund der von Vasari beschriebenen, aber von della Porta nicht ausgeführten X-förmigen Doppeltreppe auf dem Rücken der Halbkugelschale erwiesen[1]).

Die heutige spitzbogige Außenschale des Modells weicht wesentlich von der

[1]) Vgl. dazu die Abbildungen nach meinen Originalaufnahmen in der Abhandlung von Sackur über den gleichen Gegenstand im Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 49, Jahrg. 1921.

Kuppellinie des Bauwerks ab. Bei einer Ausführung nach ihrer Linie wäre die Kuppel über zwei Meter niedriger geworden. Diese Modellschale ist demnach vor der Bauausführung entstanden, worauf auch das grundverschiedene Rippenprofil hinweist. Diese Schale ist sicherlich als Michelangelos letztes Wort aufzufassen, aber möglicherweise erst von della Porta, von dem die Laterne herrührt, dem Modell aufgesetzt worden. Vanvitelli hat dann dem Modell die heutigen Lucarnen, die Figuren über den Strebepfeilern, sowie die volutenförmigen Anläufe von letzteren zur Attika hinzugefügt. Von Vanvitelli ist auch die Klappe mit aufgemalter Armierung des einen Pfeilers und die Neubemalung des ganzen Modells mit Angabe der Sprünge nach 1740 veranlaßt.

Das umfangreiche Material dieser Studien, das einen lückenlosen Beweis meiner ersten Behauptungen gibt, darüber hinaus aber infolge glücklicher Funde zu einer Reihe neuer Feststellungen führt, erscheint zusammen mit meinen übrigen Untersuchungen über die Tätigkeit von Michelangelo an St. Peter demnächst im Verlage von C. F. Müller, Karlsruhe, unter dem Titel »Michelangelo als Architekt von St. Peter in Rom«.

H. R. Alker.

BALTHASAR NEUMANN UND DIE WÜRZBURGER RESIDENZ

VON

GEORG ECKERT.

Im Anschluß an die Lohmeyersche Veröffentlichung [1]) von archivalischen Funden, welche den Nachweis der Beteiligung Lukas von Hildebrandts an der ersten Planung der Würzburger Residenz erbrachten, hatten sich Dr. Sedlmaier und Dr. Pfister veranlaßt gesehen [2]), ihre unabhängig davon gewonnenen Forschungsergebnisse bezüglich der Würzburger Residenzpläne unter Hinweis auf ihre demnächst erscheinende große Monographie über diesen Bau in kurzen Zügen bereits jetzt der Öffentlichkeit zu unterbreiten. In ihren Ergebnissen sind sie dabei zu dem Schlusse gekommen, daß Balthasar Neumann nicht der geistige Schöpfer der Würzburger Residenz und überhaupt kein künstlerisch-schöpferisches Genie der Baukunst, sondern nur der ausführende Konstrukteur und Techniker, dabei zugleich ein glänzender Organisator von allerdings überragender Bedeutung gewesen sei.

In überaus geschickter Weise haben die Verfasser die seitherigen Forschungs-

[1]) Mannheimer Geschichtsblätter Nr. 11/12. 1920.

[2]) Kunstchronik, Heft 16 u. 19. 1921 bei Seemann, Leipzig.

ergebnisse zusammenzufassen und in ein System zu bringen gewußt, das in seiner letzten Konsequenz in jener neuen Theorie gipfelt. Kurz vor Bekanntwerden dieser Aufsehen erregenden, in ihren letzten Schlüssen völlig neuen Auffassung war ich durch eigene Forschung zu Erkenntnissen gekommen, die zwar in einer ähnlichen Richtung sich bewegten, deren Endergebnisse aber wesentlich von dem vorerwähnten Standpunkt abweichen. In Folgendem möchte ich meine Anschauung im Gegensatz zu der jenseitigen Theorie näher begründen.

Zweifellos ist den Verfassern eine präzisere Fassung und Vertiefung der seitherigen Forschungsergebnisse bezüglich der treibenden Kräfte beim Würzburger Residenzbau gelungen, und die gleichzeitigen Lohmeyerschen Entdeckungen haben die Berechtigung dieser Darlegungen erwiesen. Die »Urheberschaft Neumanns für den Gesamtbau, die niemals in Zweifel gezogen worden ist«, wie ich sie in meinem Buche »Balthasar Neumann und die Würzburger Residenzpläne« [3]) noch vertreten zu müssen glaubte, obwohl sie schon damals meiner innersten Überzeugung nicht mehr ganz entsprach, kann demnach nicht mehr in vollem Umfange aufrechterhalten werden.

Diese Erkenntnis war auch mir in der Zwischenzeit aus stilkritischen Gründen heraus vollkommen klar geworden, und ich stimme darin mit Lohmeyers auf urkundlichem Nachweis beruhender Auffassung vollkommen überein.

Die Verfasser glaubten aber, darüber noch hinausgehen zu müssen, bis zur vollständigen Verleugnung des künstlerischen Anteils Neumanns an dem mit seinem Namen solange verknüpften Werk. Betrachten wir nun das von ihnen entworfene, scheinbar so wohl begründete und in seinen Folgerungen so fest gefügte Bild etwas näher, so ist es doch befremdend, daß, wenn »in Zukunft als die Architekten der Würzburger Residenz Welsch für den ersten Abschnitt und Hildebrandt für den zweiten Abschnitt zu gelten haben«, diese einerseits so bestimmt zugeschriebenen Bauteile auf der anderen Seite so viele fremde Schattierungen, so viel Gegensätzliches zu dem persönlichen Stil der genannten beiden Meister aufzuweisen haben. In dem Welsch zuerkannten Teil steckt so viel Wienerisches und so viel französische Kunst, ist die spezielle Formensprache Welschs so eigenartig zurückgedrängt, der Hildebrandtsche Bauabschnitt ist mit Ausnahme der beiden Giebelgestaltungen der Haupt- und Gartenfront des Mitteltraktes und des Obergeschosses des letzteren so wenig eigentlich Hildebrandtisch, daß wir nach einer Erklärung dafür suchen müssen. Deutlich ist der persönliche Stil jener als geistige Urheber genannten Künstler so umgewandelt, daß man nur mehr von einer Teilhaberschaft sprechen kann in einer kollektivistischen künstlerischen Zusammenarbeit, wie sie Lohmeyer für andere deutsche Schloßbauten und in gleicher Weise auch für Würzburg geltend gemacht hat. Und wenn nun die Verfasser selbst Neumann als den Mann kennzeichnen, der »die Ausstrahlungen der

---

3) Straßburg 1917 bei Heitz (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 203).

europäischen Kulturzentren des Westens und des Ostens verarbeiten durfte und mußte, nicht ohne hier und dort seinen nach Westen neigenden persönlichen Klassizismus zum Mitschwingen zu bringen«, so haben wir damit doch eigentlich im Mittelpunkte wieder nichts mehr und nichts weniger als den Künstler Neumann, welcher alle Fäden in seiner Hand vereinigte. Und darüber kann kein Zweifel sein, wenn Welsch und Hildebrandt in den ihnen zuerkannten Bauperioden wirklich in dem Sedlmaier-Pfisterschen Sinne so unbedingt allein ausschlaggebend gewesen wären, müßte der Bau in seiner formalen Durchbildung in manchem noch reicher und prunkvoller, aber weniger streng und gebunden in der ganzen Form vor uns stehen. Es scheint also, daß die Verfasser in einer allzu hartnäckig verfolgten Konsequenz ihres sozusagen auf die Spitze getriebenen Systems gerade dort in ihren Schlüssen sich getäuscht haben, wo sie in dem unbedingt Neuen die Lösung des seitherigen Problems zu finden vermeinten.

Auffallend ist jedenfalls, daß die Tätigkeit des »Oberbaudirektors« Welsch schon seit 1726 nicht mehr benötigt wird, obwohl er erst 1745 — im Jahre der Vollendung des Rohbaues, wo auch die Innenausstattung schon größtenteils fertig gestellt war — starb, während Neumann als Bauleiter und schaffender Künstler bis zum Tode seines zweiten Herrn aus dem Geschlechte der Schönborn, des Fürstbischofs Friedrich Karl, mit dem Werk untrennbar verwachsen blieb. Damit, daß er unter dessen Nachfolger Franz von Ingelheim seiner Stellung enthoben wurde [4]), werden wir seine künstlerische Tätigkeit beim Residenzbau im großen Ganzen als beendet ansehen dürfen. Sollte Neumann, der ja anfänglich gar nicht als Bauleiter ausersehen war, als Organisator nicht erst aus dem Residenzwerk herausgewachsen sein? Müssen wir da nicht zu der Annahme kommen, daß er anfänglich aus anderen Gründen damit verknüpft war, als planender Architekt? Ferner frage ich: Bedurfte der von einer ungeheueren Bauleidenschaft erfüllte Johann Philipp Franz von Schönborn nicht in seiner unmittelbaren Umgebung eines Mannes, der ihm zur Planformulierung seiner Ideen jederzeit zur Verfügung stand, und scheint der dafür vorgebildete emporstrebende Neumann nicht seiner ganzen Stellung nach zu diesem Posten berufen gewesen zu sein?

Zweifellos steht fest, daß Welsch zu Anfang des Baues einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat und darin stimmen nun neuerdings wieder alle Ansichten überein. Lohmeyer hat wohl auch für den vorliegenden Fall das Richtige mit seiner Charakteristik getroffen, wenn er von ihm sagt [5]): »Welsch, ein Künstler und Hofmann zugleich, gehörte zu jenen großen Barockkünstlern, die nur die Idee für den Gesamtplan lieferten und ihren Unterbaumeistern — gewöhnlich die zuständigen jeweiligen Hofbaumeister — die Anfertigung von Unterrissen übergaben, um die sie sich als vielbeschäftigte und vielbegehrte Meister nicht kümmern konnten.« Das Zutreffende aller Um-

[4]) Vgl. Lohmeyer, B. Neumann u. Kurtrier, Zeitschrift für Heimatkunde von Koblenz, Februar 1920.
[5]) Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, Düsseldorf 1911, Seite 10.

stände scheint die Richtigkeit dieser Deutung im vorliegenden Falle zu bestätigen, und in ähnlicher Weise könnte die zeitweise Stellung Boffrands wie auch Hildebrands umschrieben werden, ohne daß damit die anderen Einflüsse ausgeschaltet würden. Dazu zählen vor allem die Einwirkungen der Bauherren selbst, welche diese bei der Gestaltung des entstehenden Baues geltend machten. Für Neumanns künstlerische Stellung im Brennpunkt des Werkes als Träger eigener und fremder Ideen bliebe dabei immer noch ein großer Raum — ich erinnere nur an die Verarbeitung der Pariser Einflüsse! — wenn auch der Glaube an seine alleinige Schöpfung seit langem als erschüttert gelten muß. In diesem Sinne umgedeutet erscheint das ganze Bild nun allerdings in einem anderen Lichte!

Dem Kundigen brachten die Sedlmaier-Pfisterschen Darlegungen im Grunde nichts erheblich Neues; neu war nur die Art der Beweisführung in ihren letzten Konsequenzen. Auf die Anteilnahme Welschs bei der ersten Planung hatte ich neben Lohmeyer [6]) schon hingewiesen [7]), ebenso auf eine Tätigkeit Ritters zu Anfang des Baues[8]) sowie auf den gleichzeitigen Wiener Einfluß [9]), ohne daß mir damals die Mitwirkung Hildebrandts schon vor Beginn des Baues bekannt war. Die späteren Hildebrandtschen Bauteile hatte ich ausdrücklich für diesen in Anspruch genommen [10]), ebenso wiederholt und nachdrücklich den schöpferischen Einfluß der beiden Bauherren betont [11]). Ein Teil dieser Tatsachen war schon durch frühere Forschungen aufgedeckt worden.

Wenn die Verfasser uns nun bezüglich der Pariser Reise Neumanns glauben machen wollen, daß Neumann in Paris nur der Sachverwalter fremder Ideen gewesen sei, so fällt uns dabei die Vorstellung schwer, daß man zur Beratung mit den ersten französischen Architekten jener Zeit einen Fachmann entsandt haben solle, der als künstlerischer Gestalter für das zu erstellende Werk gar nicht in Betracht kam und noch keinerlei bedeutende Leistung aufzuweisen hatte. Der tatsächliche Verlauf der Mission widerspricht auch einer solchen Annahme; wenn Neumann auch die Idee des Fürstbischofs von der doppelten Stiegenhausanlage den Franzosen gegenüber vertrat, so erhielt diese Idee doch erst durch die Neumannsche Pariser Bearbeitung, welche auf Grund der Anregungen der französischen Architekten in der weiträumigen Weise der späteren Ausführung erfolgte, ihre eigentliche Formulierung [12]) und darin liegt doch gewiß eine künstlerische Tat! Außerdem sollte Neumann nach dem eigenen

[6]) Dieser in der Hauptsache auf Grund seiner zahlreichen Aktenauszüge aus allen möglichen Archiven, wie mehrfach aus seinen Veröffentlichungen hervorgeht, keineswegs nur auf die Stelle bei Wild gestützt.

[7]) a. a. O. S. 24, 28, 31, 145.

[8]) Anm. 163 S. 170. Der z. Zt. der grundlegenden Planung erst 19jähr. Ritter dürfte dabei in noch höherem Maße dem Einfluß Welschs unterworfen gewesen sein wie der immerhin gereiftere und in seiner Stellung selbständigere Neumann. [9]) a. a. O. S. 35—39 u. Anm. 133. S. 167.

[10]) a. a. O. S. 87, 89, 95 u. 134.

[11]) a. a. O. S. 50, 61, 100, 115 u. Anm. 166, S. 171.

[12]) Vgl. dazu meine Ausführungen a. a. O. S. 59 u. 146.

Zeugnis des Bauherrn »nach Frankreich und vornehmlich nach Paris geschickt werden, damit er die Gelegenheit habe, etwas mehreres zu sehen, sich in der Baukunst fähiger und vollkommener zu machen, um bei Fortführung des angefangenen Baues desto bessere und nützlichere Dienste leisten zu können«. Damit zielte der Bauherr doch offensichtlich nicht auf ausschließlich technische Dinge, sondern hatte das künstlerische Gesamtziel des großen, in Angriff genommenen Werks im Auge und vertraute dabei auf die mit sicherm Blick von ihm erkannten Fähigkeiten Neumanns; diesem festgegründeten Vertrauen müssen unbedingt bestimmte Tatsachen, vielleicht auch bedeutende Empfehlungen (etwa durch Welsch?) zugrunde gelegen haben.

Aber auch sonst sehen wir Neumann keineswegs so schlankweg vom Schöpferischen des Baues ausgeschlossen, wie die Verfasser es hinzustellen suchen. Auf die stilistische Begründung meiner gegenteiligen Ansicht bin ich oben schon kurz eingegeangen und möchte dies vor allem bezüglich der als rein Hildebrandtisch angesprochenen Bauteile nochmals unterstreichen. Denn es ist offensichtlich, daß die Hildebrandtschen Formen in Wien ganz anders aussehen als bei der Würzburger Residenz. Ich verweise als beliebig herausgegriffenes Beispiel dazu nur auf die Fensterfassungen des Erdgeschosses am Stiegenhaus[13]); Hildebrandtisch sind diese ganz und gar nicht, allerdings auch nur zum geringen Teile Neumannisch, sondern letzten Endes wohl dem Kopf eines der Werkstattzeichner Neumanns entsprungen. Neumannisch ist dabei die streng geschlossene Profilumrahmung, die dem Geiste Hildebrandts geradezu widerspricht. Zur weiteren Beleuchtung der Stellung Neumanns in diesem Bauabschnitt seien einige Stellen aus der Baukorrespondenz herangezogen. Trotzdem für Friedrich Carl die Hildebrandtsche Art die damalige »beste Baukunst« charakterisierte, verlangte er doch gleichzeitig auch die Neumannschen Risse, »um aus beiden das Beste demnächst herauszuwählen«. Und selbst in Wien wollte er sich nicht mit Hildebrandts Rat allein zufrieden geben bei aller Vorliebe für ihn; denn »er ist gesinnt in Wien die Gedanken einiger geschickter Leute zu hören. Bezüglich der Hofkirche berichtet Neumann, daß er das »Oratorium zeichnen und einrichten werde«, und will »zweierlei Risse, die sich just auf den Platz schicken«, übersenden. Daraus geht doch unzweifelhaft hervor, daß Neumann beim Residenzbau fortgesetzt als entwerfender Architekt schöpferisch tätig war; und wenn auch nicht immer seine Ideen obsiegten, so darf doch seine künstlerische Teihaberschaft an dem Bau damit auch weiterhin als gesichert gelten.

Was die Sedlmaier-Pfistersche Entdeckung eines Briefes anlangt, in dem Hildebrandt sich dem Bauherrn gegenüber beschwert, weil Augsburger Verleger Stiche von der Würzburger Residenz mit dem Namen Neumanns als Architekten herausgaben, während Hildebrandt den Bau für sich in Anspruch nimmt, so wird man gut tun, darauf keine zu weit gehenden Schlüsse aufzubauen. Ich erinnere dabei nur an den

[13]) Vgl. die Abbildung bei Eckert a. a. O. Taf. V, 2.

Fall Boffrand, wo Keller [14]) den Franzosen der Lüge und Habicht [15]) ihn sogar des Diebstahls bezichtigt hatten, weil er in der Veröffentlichung seiner Bauten die Würzburger Residenz als seinen Entwurf ausgegeben hatte. Nun hat sich herausgestellt, daß Boffrand ganz im Recht gewesen ist durch seine beim Würzburger Schloßbau bewiesene Tätigkeit [16]). In ähnlicher Weise wird auch in dem neuen Falle die Wahrheit auf beiden Seiten liegen, und man kann diesem Briefe deshalb keine Beweiskraft zubilligen. Man könnte aber mit einem gewissen Recht auch die Frage aufwerfen, wer von beiden, Hildebrandt oder Neumann, letzten Endes beim Würzburger Residenzbau der Stärkere gewesen sei, und vielleicht würde die Antwort nicht zuungunsten des letzteren ausfallen. Um aber einer unfruchtbaren ästhetischen Spekulation aus dem Wege zu gehen und weil ich es auch für gewinnreicher erachte, möchte ich mich mehr den positiven Momenten zuwenden. In diesen scheint mir auch bei den Sedlmaier-Pfisterschen Ergebnissen das Bleibende und Wertvolle zu liegen, da sie durchgehends auf gesicherteren Grundlagen beruhen.

Die Darstellung der Verfasser von Neumanns anderweitigen Leistungen, die in vielen Punkten auf das Richtige zielt, gibt doch im Ganzen ein unter dem Einfluß der neuen Theorie wohl allzu einseitig geformtes Bild. Bezüglich der Frühzeit des Meisters fehlt uns für die Einzelerfassung noch die genügend gesicherte Zuschreibung bestimmter Bauten. Warum die Verfasser gerade in Werneck das unzweifelhafte und beste Werk Neumanns erkennen, ist mir nicht ersichtlich, zumal doch auch bei diesem Werk die Mitwirkung Hildebrandts außer Frage steht [17]). Daß trotz Zuerkennung der Autorschaft dieses zweifellos bedeutenden Barockbaues (ganz abgesehen von der bemängelten Schloßkapelle, die immerhin nur einen kleinen Teil der Anlage bildet) Neumann als der Schöpfer künstlerischer Form ausscheiden und nur mehr als der virtuose Konstrukteur gelten soll, ist doch eigentlich ein Widerspruch in sich!

Was die Kirchenbauten Neumanns anlangt, so läßt sich ihre künstlerische Bedeutung schwer in einige Zeilen zusammenfassen. Aus der Fülle des noch nicht genügend gesicherten Materials haben die Verfasser nur kurz andeutend die Entwickelungsreihe von Etwashausen bis Vierzehnheiligen und die Wernecker Schloßkirche herausgegriffen. Die vorgebrachte Bemängelung der unkünstlerischen Resträume, die sich aus dem Konflikt zwischen den geradlinigen Außen- und den gekurvten Innenräumen ergeben, trifft mehr oder weniger wohl nur für die Wernecker Schloßkirche zu (in ähnlicher Weise allerdings auch für die Würzburger Schloßkirche, an der doch Hildebrandt so stark beteiligt ist!) und für Vierzehnheiligen. Dazu möchte ich bemerken, daß die ganze Art dieser Bauten (ebenso wie die anderer süddeutscher Barockkirchen) auf eine theatermäßige Perspektivwirkung hin berechnet und die

[14]) Keller, B. Neumann, S. 61.

[15]) Habicht, Die Herkunft der Kenntnisse Neumanns auf dem Gebiete der Zivilbaukunst, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, Leipzig 1916, S. 46.

[16]) Vgl. Eckert, a. a. O. S. 116 u. Anm. 294, S. 188.

[17]) Vgl. Eckert, a. a. O. S. 113 und Anm. 290, S. 181.

künstlerische Gesamtwirkung dabei mehr oder weniger auf einen bestimmten Standpunkt eingestellt war, von dem aus diese Resträume nicht in Erscheinung traten.

Die Richtigkeit dieser Auffassung scheint durch einen interessanten Versuch bestätigt, den der bekannte Münchener Architekt Prof. Dr. Friedrich von Thiersch unternommen hat, indem er zur Herstellung eines Modells von Vierzehnheiligen auf kulissenartig hintereinander angeordneten Bildausschnitten den Innenraum der Kirche perspektivisch zur Darstellung brachte; blickt man durch eine in der geschlossenen Vorderwand befindliche Öffnung, so erhält man ein überraschendes Raumbild der Kirche, das die tatsächliche Raumwirkung des Bauwerks getreulich wiedergibt. Erinnert sei im Anschluß daran auch an die von Neumann öfter beliebte perspektivische Darstellung von ihm erbauter Kirchenräume, wobei der Einblick durch die herausgeschnittene Vorderwand erfolgt. Auf Neresheim, das einen geradezu einzig dastehenden, in seiner Art nirgends erreichten, allerdings auch letzten Höhepunkt in der Barockarchitektur bildet, sind die Verfasser nicht eingegangen. In diesen gewaltigen Raumschwingungen, welche die letzte Phase von Neumanns Schaffen, sein künstlerisches Testament, das er uns hinterlassen hat, bedeuten, steckt ein so elementarer Schwung der Bewegung, die Kurvatur des Raumes wird so sehr zum Erlebnis, daß man angesichts dieser Leistung dem Satze »die elementare Glut deutschen Barockschaffens hat er nie gefühlt« unmöglich beipflichten kann. Und wie steht es mit dem Bruchsaler Stiegenhaus, dessen Raumkurven, um mit Brinckmann [18]) zu reden, so echt Barock ineinander übergehen und mit den gewaltigen Raumfanfaren seiner größeren Stiegenhausanlagen, deren Höchstleistung das leider zerstörte Schönbornslust enthielt [19])? Der Begriff einer rein verstandesmäßig-konstruktiven Konzeption dieser Gebilde umschreibt ihre Entstehung in allzu enger Weise und vermag unmöglich ihrem künstlerischen Gehalt gerecht zu werden.

Die allzu starke Betonung Neumanns als Ingenieur und Festungsbaumeister durch die Verfasser gibt Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß auch Hildebrandt und Welsch in ihrer amtlichen Stellung Militärbaumeister waren; als solcher wurde Neumann im Jahre 1729 der Nachfolger des letzteren im Fürstbistum Bamberg, womit ihm gleichzeitig das gesamte Zivilbauwesen, soweit es öffentlicher Natur war, in diesem Bezirk zufiel. Die Besetzung der Bamberger Stelle hing mit der Vereinigung der Gebietsteile von anfänglich Bamberg-Mainz, später Bamberg-Würzburg durch Personalunion zusammen; es erschien dem jeweiligen Landesherrn vorteilhaft, auch das Bauwesen in den ihm unterstellten Ländern in einer Hand zu vereinigen. Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ging so beim Wechsel der Personalunion die Leitung für Bamberg in Neumanns Hände über, woraus wir ohne weiteres auf dessen gefestigte Stellung im Würzburger Gebiete schließen können. Welsch scheint diese Nachfolge

[18]) Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft I, S. 2—19, Berlin-Neubabelsberg.

[19]) Vgl. Lohmeyer, Seiz, S. 154.

auch als ganz naturgemäß empfunden zu haben, denn er steht bis zu seinem Tode mit Neumann im besten Einvernehmen, und es herrscht keinerlei Rivalität zwischen ihnen.

Gesellschaftlich standen sich jedenfalls der weltmännisch erfahrene, in den ersten Wiener Adelskreisen verkehrende kaiserliche Hofarchitekt Lukas von Hildebrandt und der vom Kaiser frühzeitig geadelte Mainzer und Bamberger Oberbaudirektor Maximilian von Welsch ziemlich ebenbürtig gegenüber, während der aus einfachen bürgerlichen Verhältnissen hervorgegangene Neumann sich zeitlebens nie zu einer solchen Höhe aufzuschwingen vermochte. Er scheint zwar im späten Alter geadelt worden zu sein, jedoch sollte erst seinem Sohne die dadurch geschaffene prädestinierte Stellung eigentlich zustatten kommen. Dies ist ein bisher vielleicht zu wenig beachtetes Moment, aus dem heraus sich manches seither als seltsam Erschienene von selbst erklärt. Daher auch der Ton, den der Fürstbischof ihm gegenüber als dem Angestellten und militärisch Untergebenen anschlägt, und der so anders klingt gegenüber den Hofmännern von Welsch und von Hildebrandt, anders gegenüber den weniger gebundenen freieren Künstlernaturen wie Byss und Oegg. Als Gegenbeweis sei hingewiesen auf die Briefe des Trierer Kurfürsten Franz Georg von Schönborn, der Neumann volle Künstlerehre erwies [20]).

Selbst auf die Gefahr hin, noch einmal in den Verdacht einer abfälligen Beurteilung des Belvedere zu geraten [21]), möchte ich eine Gegenüberstellung der beiden Bauten wiederholen und diesesmal den Würzburger Kaisersaal mit dem dortigen großen Marmorsaal in vergleichende Beziehung bringen. Die Aufteilung und damit die Raumverhältnisse sind in Würzburg entschieden glücklicher gewählt als bei dem Wiener Bau (dieses zeigt sich auch bei der Außenerscheinung, ich will meine Ausführungen aber hier auf den Innenraum beschränken). Es kann kaum ein Zweifel sein, daß dort die für die anschließenden Zimmerfluchten reichlich hohen Fenster, welche mit nur geringer Überhöhung in Rundbogenform (der Kämpfer liegt tiefer als die geradlinigen Fensterstürze!) bei dem zweigeschossigen Saale zur Verwendung kamen, die Raumwirkung stark beeinträchtigen müssen; in der Tat entsteht dadurch ein drückendes Raumverhältnis, das noch gesteigert wird durch das in breiten Abmessungen darüber hinziehende Gesimse mit dem darauf ruhenden hochanstrebenden Gewölbe. Wie ganz anders ist das gleiche Motiv in Würzburg abgewandelt! Die hochaufstrebenden Öffnungen folgen dem gewaltigen Emporschnellen der Raummasse, und die Raumteilung ist so angeordnet, daß die Fülle der ungeheuren Kräfte nicht wie dort gehemmt, sondern machtvoll gesteigert erscheint. Diese Raumgestaltung glaube ich bestimmt auf Neumanns Konto setzen zu dürfen; denn gerade das ist eine Hauptstärke von ihm, solche Aufgaben unter Zugrundelegung bestimmter Maßverhältnisse meisterhaft zu lösen. Im übrigen erscheint mir die dekorative Ausgestaltung

[20]) Vgl. Lohmeyer, B. Neumann und Kurtrier, Zeitschrift für Heimatkunde von Koblenz, Februar 1920.

[21]) Vgl. die Sedlmaiersche Kritik meines Buches im »Frankenland« Heft 4, 1919/20, S. 229.

des Saales, abgesehen von der Deckenmalerei, die ein Gebiet für sich bedeutet, in Wien besser geglückt als in Würzburg. Auch dies halte ich für bezeichnend, weil dort Hildebrandt die Arbeiten an Ort und Stelle leitete [22]), hier Neumann teilweise mit Hildebrandts Ideen baute, sodaß hier das räumlich, dort das dekorativ gestaltende Moment zur glücklicheren Lösung gebracht wurde.

Hildebrandt und Neumann sind in gewissem Sinne Gegensätze. Hildebrandt ist ein ausgesprochener Plastiker, er ist der geborene Bildhauer, dessen plastische Auffassung in allen seinen Bauwerken zum Ausdruck kommt. »Hildebrandts Kunst beruht in der vollendeten Bewältigung des Details und wächst erst über die Beherrschung des Einzelgebildes hinaus in die weiten Bezirke architektonischer Gesamtkomplexe« [23]). Neumann ist eine reine Architekten-Natur; deshalb ist die tektonische Seite für ihn die ausschlaggebende, und dies ist auch der Grund seines Hinneigens zum Klassizistischen (ähnlich wie bei Fischer von Erlach). Das malerisch Barocke liegt ihm nicht, ihm ist nur das räumlich Barocke der leitende Gedanke bei seinem Schaffen. Er kommt erst in seiner späteren Zeit zu den bewegteren Raumformen und auch dort immer in einer architektonisch strenger gebundenen Weise; er ist keine leicht bewegliche Natur wie der in Genua geborene und aufgewachsene, impulsive Hildebrandt. Er geht wohl vom Konstruktiven aus, bleibt aber darin nicht befangen; denn wie könnte er sonst so fein empfundene Kunstwerke hervorbringen wie die Holzkirchener Rotunde, die Kirchen zu Etwashausen und Gaibach, deren konstruktive Grundlagen uns so gar nicht zum Bewußtsein kamen und erst sozusagen durch einen Zufall entdeckt werden mußten [24])!

Neumann verfügte auch nicht über die glühende Phantasie eines Hildebrandt; er steht als raumschaffender Architekt dem von der Oberflächenbehandlung ausgehenden Künstler Hildebrandt gegenüber, und wo einer in das Gebiet des anderen hinübergreift, zeigen sich gewisse Schwächen aus innerem Mangel. Der Vorzug des einen ist geradezu die Schwäche des anderen, und wo beide, die sich oft genug als feindliche Pole gegenüberstehen, durch den Willen des Bauherrn gezwungen vereint ein Werk schaffen, trägt es die Züge beider zur Schau und wird zum Kunstwerk von besonderer Eigenart. Neumann, der kein Schönzeichner war, kam aus der Natur seiner Begabung heraus nie zur wirklichen Beherrschung des Details; deshalb liegt ihm alles rein Dekorative so fern. Aus diesem Mangel heraus bedurfte er auch immer der ergänzenden Mithilfe plastisch geschulter Zeichenkräfte, die er offensichtlich mit großem Geschick auszuwählen wußte, um seine Ideen zur Darstellung und Ausführung zu bringen. Wo solche Kräfte ihm fehlten oder er allzu sehr auf sich allein

[22]) Wie weit dabei der Einfluß des Franzosen Claudius le Fort du Plessy reichte, wäre noch festzustellen. Vgl. Dr. Bruno Grimschitz, Das Wiener Belvedere, Österr. Kunstbücher Bd. 10, S. 11.

[23]) Grimschitz, a. a. O. S. 11.

[24]) Vgl. Feulner, Konstruierte Risse in der Barockarchitektur, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg 1913, S. 166.

vertraute, trat der Mangel häufig als Dürftigkeit der Bildungen zutage (wie bei der von Dehio [25]) als mißlungen bezeichneten Fassade von Vierzehnheiligen [26]). Trotzdem werden wir uns hüten müssen, den Mangel der fehlenden Handfertigkeit allzusehr zu überschätzen, und wir werden gut tun, den Glauben an seine künstlerische Fähigkeit der Erfassung der Einzelform keineswegs so rundweg beiseite zu schieben, wie es jetzt vielfach zu geschehen pflegt.

Das »hartnäckige Fragezeichen« nach der früheren Entwickelung Neumanns ist durch die neuen Darlegungen der Verfasser keineswegs »weggewischt«; denn selbst wenn sie mit ihrer Angabe Recht behielten, müßte man sich fragen: Auf Grund welcher Leistung wurde das technische Genie und der Organisator Neumann auf seinen Posten als Leiter des Residenzbaues berufen?

Der von Dr. Sedlmaier und Dr. Pfister vertretene Standpunkt bezüglich der Stellung Neumanns zur Würzburger Residenz ist also keineswegs so überzeugend, als es auf den ersten Anblick scheinen mochte. Ich finde für die »ungeheuer starke Bindung« des Gesamtbaues, die ich in meinem Buche als »organische Einheit« bezeichnet habe [27]), weil sie die Vermittelung des einheitlichen Eindrucks auf den Beschauer als Erlebnis überträgt, keine andere Erklärung, als den Einfluß der starken, von einer ungeheuren Sachlichkeit getragenen Künstlerpersönlichkeit Neumanns, die alle an dem Bau mitwirkenden Künstlernaturen in ihren geheimen Bann zu bringen wußte. Neumann war gleichsam das Gefäß, in dem alle die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, sich vermischten und so ihre letzte Gestalt erhielten.

Und wenn Neumann an der Innenausstattung auch nicht selbst schöpferisch teilnahm und aus den dargelegten Gründen nicht teilnehmen konnte, so warfen doch manche bauliche Berührungspunkte im Zusammenhang mit seiner organisatorischen Oberleitung gleichsam ein letztes Licht seines Wesens auch über diese Schöpfungen durch die ihnen zugemessenen räumlichen Begrenzungen. Wir werden uns gewöhnen müssen, die Kunst jener Zeit erst aus ihrem Geiste heraus voll zu erfassen; ihrer Gewohnheit entsprach es, überragende Künstlernaturen nicht so sehr in einer isolierten Einzelstellung zur Erscheinung zu bringen, als sie vielmehr in der innigsten Gemeinschaft aller künstlerisch wirkenden Kräfte gewissermaßen als Kristallisations- und Höhepunkte herauszuheben. Als einen solchen dürfen wir Neumann auch heute noch bezeichnen auf dem Gebiete der Baukunst, unbeschadet seiner Schwächen und Fehler, die wir uns keineswegs verhehlen wollen. Und wir dürfen die Würzburger Residenz in dem oben umschriebenen Sinne auch weiterhin noch als seine künstle-

[25]) Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I S. 304.

[26]) Dieser mangelnde Ausdruck scheint hier aber mit Bewußtsein in den Dienst einer künstlerischen Idee gestellt zu sein, indem bei der Außenerscheinung durchaus alles reichere Leben absichtlich unterdrückt wurde (daher mußte auch die aufänglich über der Vierung geplante Kuppel fallen!), um den künstlerischen Kontrast bei Eintritt in den reich bewegten Innenraum bis zur Grenze des Möglichen zu steigern. Das Gleiche erleben wir bei dem Bau von Neresheim!

[27]) a. a. O. S. 149.

rische Schöpfung betrachten, ohne damit der großen Zahl der sonst an der Urheberschaft beteiligten Köpfe unrecht zu tun. Aus einer solchen Auffassung heraus wird wohl auch Tiepolo auf seinem berühmten Deckengemälde im Stiegenhaus der Würzburger Residenz die prächtige Gestalt Neumanns als Schöpfer des Baues der Nachwelt überliefern haben wollen.

Inzwischen brachte, nachdem ich das Vorstehende schon an den Herausgeber abgeliefert hatte, Walter Boll[28]) aus dem Schönborn-Archiv eine Reihe von bisher unbekannten Briefstellen zur Veröffentlichung, die ein überraschendes Schlaglicht auf die Frühgeschichte des Baues werfen. Vollkommene Klarheit allerdings, weil nicht nur auf Einzelausschnitte beschränkt, dürfen wir erst erwarten von der zweibändigen Ausgabe des Schönbornschen Briefwechsels durch Lohmeyer, deren zum 200jährigen Jubiläum der Grundsteinlegung der Würzburger Residenz im Jahre 1920 geplantes Erscheinen durch die widrigen Zeitverhältnisse vereitelt wurde, nunmehr aber wenigstens bezüglich des ersten Bandes unmittelbar bevorsteht[29]). Das aus vielen Archiven sorgsam zusammengetragene Material wird eine einwandfreie Gesamtübersicht ermöglichen, die jeden Zweifel ausschließen muß[30]). Es sei darum schon jetzt auf dieses für die ganze Entwickelungsgeschichte des Barockbaues in Deutschland bedeutsame Quellenwerk hingewiesen.

Aus der Bollschen Veröffentlichung ist klar ersichtlich, daß man sich anfänglich mit Umbau- und Erweiterungsabsichten des Petrinischlößchens trug und erst allmählich zu der Idee eines vollständigen Neubaues von größtem Umfang überging. Dabei war Neumann die rechte Hand des Bauherrn, um dessen Ideen zur Darstellung zu bringen; gleichzeitig arbeiteten Hildebrandt und Welsch, durch die verwandschaftlichen Beziehungen der Schönborn in Wien und Mainz veranlaßt, eine Reihe von Plänen aus; schließlich suchte der Würzburger Bischof seine »intention« mit der seines Onkels zu »kombinieren« auf der Grundlage der »vollkommenen approbierten« Risse von Welsch, in denen bereits Wiener und Würzburger Einflüsse verarbeitet waren. Dabei fielen ihm so viele Veränderungen ein, daß »der Obristleutnant Welsch nur so Blut schwitzen möchte«, und erst »nach vielen hin und her, überlegen, zeichnen und bedenken« wird das letzte Projekt gefertigt und für »praktikable gefunden«. Man sieht also deutlich, wie aus den verschiedenen Einflüssen unter dem Willen des Bauherrn das Werk seine Gestalt gewinnt. Der Bauherr versuchte sich auch mit Neumann allein an Entwürfen, worüber der Mainzer Erzbischof an seinen Neffen

[28]) Im »Frankenland« bei Triltsch-Würzburg, 15. 3. 21.

[29]) Das rheinisch-fränkische Barock, herausgegeben von Karl Koetschau und Karl Lohmeyer, Bd. I, Lohmeyer, die Briefe Balt. Neumanns an Friedr. Karl von Schönborn und Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz, Gebrüder Hofer, Saarbrücken, Stuttgart, Leipzig, Berlin.

[30]) Einen kurzen Überblick über die ersten Baujahre der Würzburger Residenz gab Lohmeyer bereits jetzt in der Märznummer der »Brücke«, Monatsschrift zum Heidelberger Tageblatt, wo die wesentlichsten Züge schon vollkommen klargestellt sind. Der gleiche Artikel mit einigen Zusätzen erschien inzwischen in Nr. 31 des »Zentralblatts der Bauverwaltung« in Berlin vom 16. 4. 21, S. 190.

nach Wien äußert »er lasse viel schlechte Konzepte reißen« und werde »den Bau noch verpfuschen und verderben«. Wenn dies auch auf Neumann kein günstiges Licht zu werfen scheint, so wird doch aus Lohmeyers Veröffentlichung erhellen, daß Hildebrandts Risse ebenso abfällig bewertet wurden, und wir müssen die Beweggründe dafür in anderen Ursachen suchen, die aus der Durchsetzung der Vormachtstellung von Mainz resultieren, also keineswegs künstlerischer Natur sind. Etwas so Reiches und Prunkvolles wie Welsch und Hildebrandt hätte Neumann aus sich selbst heraus seiner ganzen Natur nach allerdings nie zu schaffen vermocht. Besonders wichtig muß uns im Gegensatz zu obiger Äußerung das Zeugnis über die Persönlichkeit Neumanns aus demselben Munde sein, indem Lothar Franz ihm nach seiner Aufwartung in Pommersfelden die glänzendste Empfehlung gibt und wiederholt anregt, ihn auf Studienreisen zu schicken. Wenn Boll nun daraus folgert, daß Neumanns architektonische Bildung nicht hervorragend gewesen sei, so scheint mir dieser Schluß durchaus nicht zwingend; ebensowenig halte ich es für ausgemacht, daß daraus erhellt, Neumann könnte noch nichts Bedeutendes vorher geleistet haben. Denn man protegiert doch nicht einen Stümper und gänzlichen Anfänger, und seiner ganzen Stellung nach muß Neumann ja architektonisch vorgebildet gewesen sein. Die Reise nach Italien und Frankreich sollte ihm nur die letzte Vollendung geben, ihm die Kunst in den Höhepunkten ihrer Leistungen als Vorbild vor Augen führen. Dadurch ist aufs neue bewiesen, daß man in Neumann keineswegs nur den Techniker und Konstrukteur sehen darf. Das Bild Neumanns mit allen seinen Schwächen und Vorzügen wird immer deutlicher: seine ganze Größe und Eigenheit ohne die Möglichkeit eines Mißverständnisses klarzustellen, wird allerdings erst Lohmeyers Veröffentlichung vorbehalten bleiben.

LITERATUR.

Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin, R. Oldenbourg. 1918.

Vergleicht man einen der Ritter vom südlichen Querhausportal in Chartres mit dem hl. Georg des Donatello, einen der Naumburger Stifter mit dem König Artus des Peter Vischer, so wird deutlich, daß in den gotischen und in den Renaissancewerken zwei verschiedene Arten der Idealisierung sich aussprechen. Die Renaissancearbeiten geben sich als Schöpfungen einer anthropozentrischen Kunst zu erkennen, für die Gewichtsverteilung und Maßverhältnisse des menschlichen Körpers von ausschlaggebendem Belange sind. Die Idealisierung der Gotik aber ist von anderer, bisher niemals genau umschriebener Art. Schnaase, der feinste unter den älteren Kennern des Mittelalters, kommt bei seiner Analyse der gotischen Bildnerkunst (Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl., V, 1872, S. 575 f.) über allgemeine Urteile nicht hinaus. Und selbst Voege, der doch, wie kein anderer, das Verständnis für die gotische Plastik gefördert hat, ist durch die Fülle des bloßen Materiales schließlich doch nicht zu den tiefsten treibenden Kräften durchgedrungen. Neuere Forscher aber gehen bei dem Versuch, die Gotik unserem Verständnis näherzubringen, von gänzlich irrigen Voraussetzungen aus, zumal Worringer, der, mit der billigen Entschuldigung, daß alle Geschichtschreibung subjektiv beschränkt sei, das objektiv falscheste Bild der Gotik entwirft. Der Berichterstatter muß zum Beweise hierfür auf seine Kritik in der Kunstchronik vom 11. Januar 1918 hinweisen.

Worringer war in seiner vielgelesenen Schrift »Abstraktion und Einfühlung« zu der Scheidung zwischen den beiden Gegenpolen der körperlich idealisierenden anthropozentrischen und der spirituell idealisierenden abstrakten Kunst gelangt. In dieser normativen Ästhetik ist nur für die beiden Extreme der Figuren des Hauptportales von Chartres und der Gemälde Raphaels Platz, schon nicht mehr recht für die Naumburger Bildwerke und gar nicht für Jan van Eyck, dessen Realismus, wie auf Seite 127 der genannten Schrift zu lesen ist, jenseit des absoluten Kunstwollens steht.

Niemand konnte die Mängel der Arbeiten Worringers besser überschauen, als der gründlichste Kenner der mittelalterlichen, insbesondere der Eyckischen Kunst, Dvořák. Die eigentlichen Probleme, denen der Ästhetiker mit bewundernswerter Behutsamkeit aus dem Wege ging, gerade sie mußten den ernsthaften Forscher anziehen. Wenn das Ergebnis seiner Untersuchungen, die in ein kleines Büchlein hineingepreßt sind, nicht so klar und bequem zu übersehen ist wie das Resultat der Schriften Worringers, nun, so erkennt der Leser, daß die zu lösenden Aufgaben nicht derart einfach sind, wie Worringer es darstellt, sondern daß sie in Wahrheit zu den verwickelten und schwierigen der Kunstgeschichte gehören.

Die mittelalterliche Kunst macht nach Dvořák in der Hauptsache drei Phasen durch. Die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst übernimmt zwar die Formeln von

der klassischen anthropozentrischen Antike, wandelt aber diese antiken Formen, die ursprünglich nur einen menschlich-körperlichen Sinn haben, in das rein Geistige um. Der anthropozentrische Idealismus der Klassik wird in sein Gegenteil, in einen spiritualistischen Idealismus umgewandelt, dessen künstlerische Äußerungen sich vom Sinnlichen entfernen, abstrakt werden.

Der spiritualistisch-transzendentale Grundzug bleibt der mittelalterlichen Kunst bis in das 14. Jahrhundert hinein erhalten. Aber die Jenseitsgewandtheit des Frühchristentums wird allmählich genötigt, sich mit den Bedingungen des Diesseits auseinanderzusetzen. Ohne daß im Mittelalter je, wie in klassischen Epochen, der Mensch im körperlichen Sinne Mittelpunkt der Welt würde, gibt er ihr doch das Gepräge seiner geistigen Persönlichkeit. So entsteht ein neuer Idealismus halb spiritualistischen, halb weltlichen Charakters, als dessen wichtigste Zeugnisse wir die obengenannten Bildwerke des 12. und 13. Jahrhunderts verehren. Es ist für den gotischen Idealismus bezeichnend, daß, während der klassische Idealismus die Welt von Grund aus nach dem Ebenbilde des Menschen formt, jener nur einzeln beobachtete individuelle Züge, die er der Wirklichkeit entlehnt, in sein im wesentlichen doch noch transzendentales System einfügt.

Seit dem 14. Jahrhundert vollzieht sich die Entwicklung immer mehr in der Richtung auf einen empirischen Antiidealismus. In Italien wird dieser Realismus schon im Beginn des 15. Jahrhunderts von der mächtigen Bewegung eines neuen anthropozentrischen Idealismus erfaßt und verarbeitet; damit beginnt im Süden die neue Klassik (der Berichterstatter hat diese Entwicklungslinie in seinem Buche über die Frührenaissance aufzuzeichnen versucht). Im Norden hingegen, den in der Epoche des gotischen Idealismus, bis zu den Zeiten des Exils von Avignon mit dem Süden viele Bande verknüpften, gewinnen nun die individualistisch-realistischen Tendenzen immer stärker die Herrschaft über den Spiritualismus, bis der Jenseitigkeitshang völlig abgelöst wird von einer Diesseitigkeit, der doch immer noch das Bewußtsein des Unendlichen und Unfaßbaren verbleibt. Damit beharrt der nordische Mensch in einer gewissen Abhängigkeit von der Umwelt; er formt sie nicht, gleich dem Südländer, aus seiner Körperlichkeit heraus, er identifiziert sich nicht mit ihr, sondern er bleibt, unbeschadet der Subjektivität seiner Anschauung, in einem mehr äußerlichen, objektiveren Verhältnis zu ihr (daher die Vorliebe des Nordens für — nicht im anthropozentrischen Sinne gelöste — Raumprobleme). So entwickelt sich im Norden nicht die Renaissance, sondern der spätmittelalterliche Realismus. Erst im 16. Jahrhundert vollzieht sich auch im Norden der Prozeß, der in Italien im Zeitalter des Donatello einsetzt.

Dies dürfte in gröbsten Umrissen der Gedankengang des ideenreichen Buches Dvořáks sein, das in einen knappen Rahmen eine ungeheure Stoffülle spannt. Seine Methode unterscheidet sich von der Methode Wölfflins dadurch, daß er nicht ausschließlich aus den Kunstdenkmälern selbst schöpft, sondern auch die Hilfswissenschaften ausgiebig zu Rate zieht, aus den Hilfswissenschaften gewonnene Ergebnisse sich von den Kunstwerken, aus der Anschauung der Denkmäler gewonnene sich durch das zeitgenössische Schrifttum bestätigen läßt. Ob Dvořáks Terminologie zweckmäßig ist, ob die — in der vorliegenden Besprechung beibehaltene — Unterscheidung der verschiedenen Arten von Idealismus und die Gegenüberstellung von Idealismus und Naturalismus das Problem an der Wurzel packt, diese Frage soll hier aus der Erörterung ausscheiden. Unbestreitbar beibt das große Verdienst der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst eine aus gründlichster Materialkenntnis gewonnene Deutung gegeben zu haben, die dem komplizierten Verlaufe der Begebenheiten behutsam folgt. Nur wer über eine so vollkommene Materialkenntnis verfügt, ver-

mag zu den Triebkräften zu dringen. Dem Oberflächlichen, der sich auf seine Intuition verläßt, verschleiern sie sich, weil er die Vielgestaltigkeit der Erscheinungen gar nicht wahrnimmt und daher den Wert der Einzelerscheinung für die Gesamtentwicklung niemals beurteilen kann. *Baum.*

Dipl. ing. **Hans Schuritz:** Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürers. Ein Beitrag zur Geschichte der Perspektive. 50 Seiten mit 36 Figuren, 18 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkographien in Umschlag. Heinrich Keller in Frankfurt a. M., 1919. Preis 25 Mark.

Trotz der ausgedehnten Literatur über Dürer ist folgende Frage noch nicht gründlich und befriedigend untersucht worden: In welchem Umfange hat Dürer seine theoretischen Kenntnisse in der Perspektive in seinen Werken zur Anwendung gebracht? Wie weit Dürers theoretisches Wissen in der Perspektive reichte, läßt sich aus seinem Lehrbuch der praktischen Geometrie, der »Unterweysung der Messung mit Zirkel und Richtscheit« entnehmen, allerdings unter der Voraussetzung, daß Dürer in diesem Buche seine eigenen Kenntnisse wenigstens der Hauptsache nach niedergelegt hat. Wie weit nun aber Dürer in der Anwendung der theoretischen Vorschriften ging, das kann nur die äußerst mühsame und umständliche Nachprüfung derjenigen Bilder und graphischen Blätter Dürers zeigen, welche eine perspektivische Konstruktion voraussetzen. Die Beschaffung der dazu nötigen Photographien möglichst großen Formates war schon im Frieden oft mit Schwierigkeiten verbunden. Um so größere Anerkennung verdient der Verfasser, der während des Krieges mehrere tausend Photographien untersuchte, von denen in dem vorliegenden Buche nur ein ganz kleiner Teil zur Abbildung gelangen konnte, und schon diese kleine Auswahl bekundet bei den hohen Kosten der Reproduktion derartiger Photographien von seiten des Verlegers ein bemerkenswertes Entgegenkommen. Da Dürer ferner einerseits von den italienischen Theoretikern beeinflußt wurde, andererseits auch die deutsche Tradition kannte, so sieht sich Schuritz veranlaßt, eine kurze Entwicklung der Perspektive, sowohl in Italien als auch in Deutschland, bis Dürer zu geben. Dementsprechend werden in ihren perspektivischen Leistungen kurz charakterisiert folgende Maler und Theoretiker: Brunelleschi, Alberti, Piero dei Franceschi, Lionardo da Vinci, Pizolo, Mantegna, Jacopo und Giovanni Bellini, Giorgione, Tizian, Pleydenwurf, Wohlgemut, Schongauer, der Hausbuchmeister, Holbein d. Ä., Pacher und Viator.

Sodann wird der Abschnitt der »Unterweysung«, der sich auf die Perspektive bezieht, eingehend analysiert. Dem Verfasser ist hier allerdings die sorgfältige und gründliche Untersuchung entgangen, welche H. Staigmüller geliefert hat in seinem Buche: »Dürer als Mathematiker«, Programm des Kgl. Realgymnasiums Stuttgart, 1891, in dem er die ganze »Unterweysung« einer kritischen Betrachtung vom Standpunkte des Mathematikers aus unterwirft. Schuritz und Staigmüller kommen im wesentlichen zu dem gleichen Ergebnis: Dürer hat die Distanzpunkt-Konstruktion und die alte Albertische Seitenriß-Konstruktion, die er beide wohl nicht ganz verstand, durcheinander geworfen, und so erklärt sich der Fehler in der Figur.

Es mag auch hier darauf hingewiesen werden, welche Verwirrung in den Köpfen der Künstler entstehen muß, wenn man ihnen die »Unterweysung«, ohne erklärende Anmerkungen, samt den falschen Figuren, in einer Neubearbeitung darbietet, wie das Alfred Peltzer auf Veranlassung des Malers Hans Thoma (1908) getan hat. Im übrigen zeigt ge-

rade die »Unterweysung« in ihren anderen Teilen, wie mannigfache Kenntnisse in der Mathematik Dürer trotz aller Irrtümer und Mißverständnisse besaß und daß er in dieser Hinsicht nur mit ganz wenigen Künstlern (namentlich in der Gegenwart) verglichen werden kann.

Was nun die Anwendung der Perspektive betrifft, so zeigt Schuritz in sachkundiger und einwandfreier Weise, daß Dürer nur ganz ausnahmsweise seine Bilder vollständig durchkonstruiert. Bloß der »Hieronymus im Gehäus« und der Krystall auf der »Melancholie« zeigen eine vollständig durchgeführte Konstruktion. Sonst begnügt Dürer sich damit, die Tiefenlinien nach dem Hauptpunkt zu orientieren, und zeichnet das übrige nach dem Gefühl, wodurch er sich die künstlerische Freiheit in der Disposition wahrt. Dürer ist kein eigentlicher Perspektiviker, und seine in der »Unterweysung« gegebenen Lehren haben für den Maler nur geringe praktische Bedeutung. Dies ist das wichtige Resultat dieser umständlichen und genauen Untersuchung. Nebenher ergeben sich mancherlei interessante Einzelheiten. So zeigt die Analyse des Wolfganger Altares, daß Pacher, der unter den deutschen Malern jener Zeit der beste Perspektiviker ist, die Eigenschaften des Distanzpunktes gekannt hat, vielleicht sogar den Fluchtpunkt beliebiger horizontaler Geraden. Was den Meister betrifft, bei dem Dürer in Bologna die Geheimlehre der Perspektive kennen lernte, so kommt Schuritz zu der Folgerung, daß es entweder Lionardo selbst oder wenigstens ein Schüler desselben war. Holbein d. Ä. soll, wie Schuritz (S. 20) entwickelt quadratische Fußbodenmuster nach einer bestimmten, allerdings falschen Regel konstruiert haben. Der Berichterstatter hat von dem betreffenden Bodenmuster des linken Außenflügels des Sebastian-Altars (Tafel 5) eine genaue Pause abgenommen. Darnach bestätigt sich diese Regel allerdings nicht. Denn von den Linien, die parallel sein sollen, sind, von unten gerechnet, nur die 1., 3., 4. und 5. wirklich parallel. Aus der jedenfalls sehr verkleinerten Photographie konnte man das wohl nicht entnehmen. Jedenfalls wären da noch weitere Untersuchungen nötig. Der Holzschnitt von 1492, den heiligen Hieronymus darstellend, wird wohl kaum mehr Dürer zugeschrieben. Friedrich Haack hat dies neuerdings hervorgehoben (Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit. Erlangen 1916). In der Rekonstruktion des Fensters vom Gehäus des Hieronymus (Tafel 19) fehlt oben auf der linken Seite eine Scheibe. Denn so dürfte sich Dürer das Fenster nicht gedacht haben.

München, März 1920. *Karl Doehlemann.*

Albert Gümbel. Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte. Nürnberg, Verlag von I. L. Schrag (In Kommission) 1919. 8°. M. 3.—.

Der Verfasser, dem auch das Repertorium schon zahlreiche Beiträge verdankt, ist einer der besten Kenner der Nürnberger Archivalien aus dem hohen und späten Mittelalter und teilt uns in seiner neuesten Veröffentlichung, die dem Nürnberger Archivrat Dr. Ernst Mummenhoff zum 70. Geburtstag gewidmet ist, mit gewohnter Genauigkeit und Sorgfalt wiederum einige beachtenswerte Proben seiner wesentlich kunstgeschichtlichen Fragen zugewandten gründlichen und gewissenhaften Forschung mit. Die erste der in dem Büchlein vereinigten vier Studien beschäftigt sich mit der Nürnberger Goldschmiedfamilie Habeltzheimer im XIV. und XV. Jahrhundert. Von Friedrich Habeltzheimer dem Älteren wird u. a. aus den Akten festgestellt, daß er im Jahre 1391 einen »silbrein sark, darynne unssers herren leichnam liegen sol« also ein silbernes Kästchen zur Aufbewahrung der Hostie für die Sebalduskirche lieferte. Daraufhin und weil er ohne Zweifel einer der am häufigsten genannten und wohl auch am meisten beschäftigten Goldschmiede des damaligen

Nürnberg war, glaubt Gümbel ihm auch den uns erhaltenen silbernen Sebaldussarg von 1397 nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit zuschreiben zu sollen. Unter den »neuen kleinen Düreriana«, welche die zweite Studie ausmachen, ist von größerem Interesse vor allem der Nachweis, daß Hans Harsdorfer als Unterhändler bei König Ladislaus von Böhmen und Ungarn dem Fürsten 1505 eine »hübsche gelümynirte taffel, so mir Albrecht Torer und sein diner gemacht haben« also wohl eine Miniaturmalerei auf Pergament oder Papier schenkte, für die er selbst dem Künstler 45 fl. Rheinisch gezahlt hatte. Sache der Dürerforschung wird es sein, dieser »gelümynirten taffel« etwa in den König Ladislaus betreffenden Archivalien genauer nachzugehen. Wertvoll ist dann weiterhin in der dritten Studie die Feststellung, daß an den Malereien des umfangreichen Geschlechterbuches, das Conrad Haller auf Anregen und Geheiß des Christoph Kreß (1484—1535), wie Gümbel gleichfalls nachweist, von 1533—1536 fertigstellte, außer den Malern Erasmus Kyrspach, Nikolaus Stör, Hans Plattner und Hieronymus Beheim — es kann sich doch wohl nur um den älteren der beiden Maler dieses Namens handeln, der 1578 starb (vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon) — auch Georg Pencz beteiligt war. Ein Versuch, auf Grund der Stilkritik die fünf Hände von einander zu scheiden, dürfte wohl Erfolg versprechen. Georg Pencz ist mit Gümbel sicherlich das Bildnis des Christoph Koler zuzuschreiben, schwerlich aber auch dasjenige des Konrad Haller, das eine wesentlich andere künstlerische Handschrift zeigt, während das von Gümbel übersehene Porträt des Lienhard Tucher (Fol. 208 a des Konrad Hallerschen Geschlechterbuches) der Art des Koler-Bildnisses am nächsten steht. Von geringerer Bedeutung sind die »Kleinen Vischeriana«, die den letzten (IV.) Hauptteil der Gümbelschen Beiträge ausmachen. Aber angesichts der durch Felix Dettloff, Hubert Stierling u. a. neu in Fluß gekommenen Vischer-Forschung wird, was hier über Peter Vischer als Vormund seiner Stiefgeschwister, über einen Bruder von ihm namens Wilhelm, über frühe Beziehungen des Erzgießers zum römischen König Maximilian, über ein paar gleichzeitige Namensvettern des Künstlers, über Henning Gode, das Vischersche Fuggergitter und den von Hans Vischer 1549 bei seinem Scheiden von Nürnberg ausgestellten Revers aus den Akten mitgeteilt wird, ohne Zweifel gleichfalls willkommen geheißen werden.

Theodor Hampe.

Carl Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts, Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, herausgeg. von C. Neumann u. K. Lohmeyer. 3. Band, Heidelberg 1918, 168 S., 57 Abb.

Dieses wertvolle Buch des bekannten Rembrandtbiographen ist aus dem Drang des Kunstforschers erwachsen, den Blick immer neu zu schärfen und die Beobachtung zu bereichern, um zu erschöpfenderer Beschreibung und tieferem Verständnis der Kunstwerke seines Helden zu gelangen. Der Historiker konzentrierte das Auge auf einzelne Schöpfungen Rembrandts aus verschiedenen Schaffensgebieten und es interessierte ihn der Werdegang dieser Kunstleistungen; denn aus den Fortschritten der künstlerischen Arbeit gewann er einen Einblick in die Werkstatt des Malers, Radierers und Zeichners und am Gestaltungsprozeß beobachtete er die Stilentwicklung des Künstlers. Diese Einzeluntersuchungen des Gelehrten haben seine umfassende Beschäftigung mit Rembrandts Kunstschaffen zur Voraussetzung. Aber er ist mehrfach über seine in dem großen Rembrandtwerk niedergelegten Anschauungen hinausgewachsen. Sein Werturteil in bezug auf Rembrandts Gesamtwerk hat sich z. B. gewandelt. Im Mittelpunkt seiner früheren Darlegungen stand die Nacht-

wache. Jetzt nennt er sie ein Virtuosenstück, in welchem der Artistenehrgeiz des jugendlichen Meisters gipfele, und seine stärkere persönliche Anteilnahme hat sich dem greisen Künstler zugewandt, unter dessen Altersschöpfungen ein Meisterwerk den Forscher zu weittragenden Erkenntnissen befruchtet hat. Aber der Wandel gegen ehemals kommt außerdem in der neuen Problemstellung zum Ausdruck. N. ist nicht mehr bestrebt, Rembrandts Schöpfungen auf ein »metaphysisches Prinzip« seiner Kunst zu beziehen, sondern untersucht seine Schaffensweise. An konkrete Einzelbeobachtungen in Rembrandts Arbeiten knüpft er Schlußfolgerungen über sein Wirken und verfolgt die methodische Tendenz, der wissenschaftlichen Beurteilung von Echtheit und Datierung Kriterien zu erringen, das Urteil von dem imaginären Qualitätsgefühl zu befreien und auf objektive Erkennungszeichen der Stilisierung zu gründen. Dadurch gewinnen die von ihm untersuchten Spezialfälle exemplarische Bedeutung für Rembrandts Gesamtwerk. Der Schwerpunkt seiner Ausführungen liegt in dem Nachweis der lang währenden Beschäftigung Rembrandts mit seinen Bildideen und der dadurch bedingten Veränderung seiner Konzeptionen. Die allmähliche Entwickelung eines Bildes aus dem Reichtum seiner Erfindungen halten Rembrandts zeichnerische Studien fest, die einem Gemälde oder einer Radierung vorangehen. Aber Rembrandts Phantasie war nach diesen Vorarbeiten nicht erschöpft, sondern zeugte während der endgültigen Ausführung an der Komposition fort. Die Etats seiner Radierungen sind der Niederschlag der Stufen seiner künstlerischen Arbeit und diese Erfahrung vom Fluß der Rembrandtschen Bilder machte N. der Kritik seiner Gemälde nutzbar und wandte sie sogar auf seine Zeichnungen an. Leider hat er aber der methodischen Ausbeutung dieser fruchtbaren Erkenntnis entgegengearbeitet, indem er die Kontinuität des Schaffensprozesses unterbrochen, die Immanenz des Bildungsgesetzes durch die Annahme äußerer Anlässe oder Zufälligkeiten verdrängt hat und nur eine Sache von Rembrandts Werkstatt sein ließ, was ein Phänomen seiner Phantasie war. N.'s Ausführungen verlangen jedoch von jedem Rembrandtforscher die ernsteste Besinnung. Denn sein gedankenreiches Buch lehrt uns in Rembrandts Schöpfungen neues sehen und fördert uns in dem Bemühen, neue Methoden der Analyse aufzusuchen.

Der Verschwörung des Claudius Civilis in Stockholm (B. 520) ist Kap. I gewidmet. Erörterungen über die allmählich errungene, den Archivforschungen de Roevers zu verdankende Benennung des Bildes, über seine Entstehung und Zweckbestimmung nebst seiner späteren Geschichte, bis der Torso 1798 von einer in Schweden ansäßig gewordenen holländischen Familie der Stockholmer Kunstakademie gestiftet wurde, leiten ein, allgemeine Bemerkungen über Monumentalmalerei und Raumkunst und über Rembrandts Stellung zu seinen Auftraggebern schließen ab. Im Verein mit Jacob Jordaens und Jan Lievens sollte Rembrandt 1661 zum Schmuck des neuen van Campenschen Rathauses beitragen und aus dem Zyklus der Batavergeschichte die Verschwörung des Claudius Civilis malen; bis 1662 hing seine Leinwand an Ort und Stelle. Scharfsinnig hat N. aus einem Geschäftsvertrag zwischen Rembrandt und einem Gläubiger geschlossen, daß der Amsterdamer Magistrat Veränderungen an Rembrandts Gemälde verlangte, um derentwillen es 1662 von seinem Platz wieder abgenommen wurde und nicht zurückkehrte, weil es 1663 durch eine Komposition von J. Ovens ersetzt wurde. Das Mißgeschick des greisen Meisters, sein Werk nicht auf die Dauer an seinem Ehrenplatz zu sehen, hat N. zu einem Vorstoß gegen den Amsterdamer Magistrat veranlaßt, weil er von seiten der Stadtverwaltung Intriguen gegen seinen Helden vermutete. Zwar verweist er auf dessen bekannte Eigenwilligkeit, die ihn verhinderte, gegen sein Stilgefühl zugunsten seiner Auftraggeber zu verstoßen, möchte aber einen tieferen Grund in dem Bildungsgegensatz zwischen Rembrandt und den ver-

antwortlichen Leitern des neuen Rathausbaues erkennen. Diese, romanisch gestimmt und unter der Ägide eines J. Vondel humanistisch interessiert, und Rembrandt, der Vertreter des wahren nationalholländischen Kunstgeistes, seien Antipoden gewesen, Rembrandts Mitwirkung an der Ausschmückung dieses klassizistischen Neubaues »eine Art Komödie der Kunstgeschichte«. Diese Auffassung [1]) über die Motive der Ablehnung von Rembrandts Komposition dünkt mir nicht berechtigt; denn Rembrandt und der holländische Humanismus seiner Zeit standen sich nicht feindlich gegenüber, die humanistische Bildung, die im Muiderkring konzentriert war, ging nicht spurlos an ihm vorüber und manche Schöpfungen des Malers, zumal aus seiner Frühzeit, haben den Humanismus zur Grundlage, den ihm gesellschaftliche Lebenserfahrungen zuführten. In den fünfziger Jahren, als Anslo und Six nebst J. Vos und Vondel Führer des Muiderkrings waren, lebte Rembrandts humanistisches Interesse unter dem Einfluß des persönlichen Umgangs mit diesen Männern verstärkt auf. Rembrandt war seinerseits durch die Leidener Lateinschule und Universität für humanistische Gesellschaft vorgebildet und als Maler, der bedeutende Gegenstände der Historie wählte und dadurch von der Kleinmalerei seiner Kollegen abstach, schuf er im Sinn der Humanisten, die durch Vondels Mund erhabene Stoffe malerischer Darstellung heischten. Bildungsgeschichtliche und gesellschaftliche Zusammenhänge widersprechen nach meiner Ansicht der Annahme vom Gegensatz zwischen Rembrandt und den Amsterdamer Humanisten. Eher dünkt mir wahrscheinlich, daß Rembrandt grade seinen Konnexionen mit ihnen den Rathausauftrag verdanken durfte, bei dem es sich um einen antiken Stoff handelte. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß das Thema, das Rembrandt aus der Batavergeschichte zufiel, am meisten seiner persönlichen Begabung wahlverwandt war; denn eine Verschwörung bedeutete nicht bloß äußeres Agieren, sondern innere Teilnahme des Individuums unter der Ordnung einer Gesellschaft und das Nachtstück gab seinem Helldunkel Raum. Ferner konnte ein Humanist wie Vondel beteiligt gewesen sein, als Rembrandt 1653 die Szene des Fabius, der von seinem Vater eine Huldigung verlangt, malte; denn in diesem Bild vermutet N. mit Wahrscheinlichkeit im Anschluß an Weißman ebenfalls ein ursprünglich für das Bürgermeisterzimmer des neuen Rathauses bestimmtes Kaminstück. Seinen humanistischen Freunden verdankte Rembrandt weiterhin literarische Anregungen; die Quellenforschung muß Rembrandts Historien- und Gesellschaftsbilder auf humanistische Grundlagen beziehen, desgleichen dürfen die antiken Stoffe, die er gewählt hat, nicht schlechthin aus den primären Quellen des Altertums hergeleitet werden. Mit Recht hat daher N. im Gegensatz zu Valentiner und anderen Forschern betont, Rembrandt könnte sekundäre Quellen aus der Übersetzungsliteratur gekannt und benutzt haben, die ihm näher standen, als die Schriftwerke des Altertums, und unter seinen Zeitgenossen populär waren. Es ist aber nicht nötig, ein ausländisches Quellenwerk zu zitieren, die Acerra philologica des Rostocker Professors Peter Lauremberg von 1635; denn die humanistische Literatur des Muiderkrings verarbeitete antike Mythologie und Geschichte und machte sie in Holland volkstümlich. Konsequenterweise hätte N. gleichfalls für das Thema des Freiheitskampfes der Bataver mit sekundären Quellen rechnen dürfen, statt bei dem Urtext des Tacitus (histor. lib. IV, 13—16 u. 61) zu verharren. Dieser ist bekanntlich nur fragmentarisch erhalten. Wahrscheinlich ist,

[1]) Sie ist kurz nach N. und fast noch nachdrücklicher in einem höchst lehrreichen Aufsatze »Rembrandt en Vondel« von F. Schmidt-Degener verfochten worden (De Gids 1919). Mir scheint aber die Zuspitzung des Verhältnisses auf einen persönlichen Gegensatz Rembrandt-Vondel angesichts der breiten Ausdehnung der humanistischen, und nicht ausschließlich höfisch, sondern auch volkstümlich-national gefärbten Bildung nicht ganz gerechtfertigt. Mochte immerhin Vondel der Führer einer Gegenpartei sein, so müssen doch andere verantwortliche Persönlichkeiten Rembrandtgönner gewesen sein, die ihm den Auftrag verschafften.

daß der Nationalheld Civilis in volkstümlicher Überlieferung fortlebte, und weil die Geschichte populär war, zum Rathausschmuck gewählt wurde. Neben den bildlichen Darstellungen, die z. B. seit 1613 im Versammlungssaal der Generalstaaten im Haag, von Otto van Veen gemalt, zu sehen und durch Stiche Tempestas verbreitet waren, ging gewiß eine literarische national-holländische Überlieferung nebenher, die zumal in historisch interessierten Humanistenkreisen geläufig sein mußte. Diese sekundären Quellen, z. B. Chroniken, wären der Boden gewesen, aus denen heraus Rembrandts Bildidee gewachsen wäre. In diesem Fall könnte die Kenntnis der Quelle Rembrandts Auffassung des Themas erläutern helfen, wozu die primäre Quelle (Tacitus) trotz einzelner stofflicher Übereinstimmungen wegen stilistischer Differenzen (Inszenierung, militärische Zucht) und zumal wegen des Fehlens einer ausführlichen Schilderung des bei Rembrandt dominierenden Schwuraktes nicht ausreicht. Die quellenmäßigen Voraussetzungen von Rembrandts Komposition, genauer bestimmt, könnten geeignet sein, die Inszenierung seines Gemäldes zu erhellen.

Diese steht im Kern von N.'s Untersuchung. Vorzügliche Einzelbeobachtungen und treffliche Licht- und Farbenbeschreibungen begleiten den Nachweis, daß die Verstümmelung des Bildes von Rembrandt persönlich herrührt. Den Ausschlag gibt ein von N. entdecktes und beschriebenes Pentimento. Es schimmert nämlich auf der linken Seite zwischen den Rückenfiguren in der Mitte und der Profilfigur am Rand durch die Malerei des Tisches der Unterkörper des linken Nachbarn neben Civilis durch. Der Tisch ist also an dieser Stelle spätere, aber von R. stammende Übermalung. Er reichte vordem von rechts kommend knapp über die Rückenfigur hinaus, die den rechten Arm zum Schwur erhebt, und links neben der Schulter dieses Mannes ist noch die frühere Tischecke zu erkennen. Auch Civilis stand also einst am linken Tischende, ehe die Unterkörper der 3 Hauptpersonen bis auf die linke Randfigur durch den verlängerten Tisch verdeckt, die einstigen Stehfiguren in Sitzfiguren verwandelt wurden. Im Zusammenhang mit dieser Korrektur des Tisches ist nach N.'s Ansicht eine weitere Ergänzung vorgenommen worden; um Civilis tiefer in den Raum zu schieben, habe Rembrandt das Repoussoir im Vordergrund verstärkt und eine Rückenfigur hinzugemalt. Denn der Mann mit zum Schwur gehobener Rechten, eine »Stehfigur hinter einem Stuhl«, passe nicht in das Raumgefüge des ehemals heilen Monumentalbildes. Dies ist in den Münchener Vorzeichnungen überliefert. N. hat zum ersten Mal versucht, diese vier Blätter verschiedener Größe chronologisch zu ordnen und an ihnen unter Zuhilfenahme von Urkunden die Entstehungsgeschichte von Rembrandts Bataverschwur zu verfolgen.

Nach Govert Flincks Tode wurde das Thema 1661 Rembrandt in Auftrag gegeben. Vom Bogenfeld der Rathausgalerie waren die Proportionen der Leinwand zwischen der Abrundung oben und einem für ein Schriftband frei zu lassenden Streifen unten vorgeschrieben. Die Hallenarchitektur eines Zentralbaues stand gleichfalls von vornherein fest. Abweichungen melden sich, nach N., in der Figurengruppierung der Entwürfe, weil Rembrandt in der Wahl des fruchtbaren Moments geschwankt habe. Das kleinste Blatt (HdG. 410) sei zugleich das älteste, welches die erste Konzeption bewahre. Die Szene zerfalle in Schwur- und Trinkakte einzelner Individuen, und dienende Personen (hinter dem Tisch links) trügen gemeinsam etwas an ein Opferfeuer. Dies brenne inmitten des Hintergrundes auf einem Altar und vor seinem Schein wurden die Figuren zu Dunkelsilhouetten. Von diesem »höchst phantastischen Effekt« und der »seltsamen Idee« der Inszenierung habe Rembrandt in dem zweiten Entwurf (HdG. 411) sich befreit. Auf einem Podium, zu dem eine ganz schmale Treppe im Vordergrund hinaufführe und über dem ein breiter Baldachin schwebe, spiele sich vor einem Tisch die Schwurszene ab. Die Handlung ist einheitlich geworden, aber Rembrandt »über den Schwerpunkt des zu wählenden Vorgangs noch nicht klar«. Die meisten Figuren seien gegen

links geballt, rechts, jenseits einer Lücke, abermals Personen angegeben, »die stehende Gestalt in der Mitte würde Civilis sein, der einer sich aufs Knie niederlassenden den Eid abnimmt«. Es handelte sich demnach um eine antithetische Komposition, wo Civilis seinen Mannen gegenüber gestellt und durch ein Intervall von ihnen isoliert, der Verschwörungsakt in eine Folge von Einzelakten zerlegt wäre. Der endgültigen Fassung viel näher komme die Zeichnung HdG. 412: die Bankettszene der um den Tisch sitzenden und stehenden Eidgenossen sei errungen, und diese Neuerung im Interesse der Lichtführung vollzogen. Während im Gegensatz zu HdG. 410 in HdG. 411 die Beleuchtung neutral war, sei nunmehr Tischbeleuchtung eingeführt, die Lichtquelle hinter einer abgedunkelten Figur versteckt worden; es ergaben sich diesseits des Tisches Rückenfiguren, die ins Gemälde übernommen wurden. Die Figurengruppierung sei nunmehr zentralisiert, der Häuptling in die Mitte gerückt und die Gesamtkomposition mit der der letzten Zeichnung (HdG. 409) und des Gemäldes aufs engste verwandt, der Baldachin wieder preisgegeben. Dagegen weiche die Bildwirkung völlig ab. Das Blatt sei zwar beschnitten, aber nur unten und dort, wie die Proportionen der übrigen Blätter ergäben, höchstens 1 cm verloren gegangen, sodaß die Füße der Menschen und das Schriftband zu ergänzen seien; Treppe und Tenne der übrigen Entwürfe seien nicht vorhanden gewesen. Letztgültige Studie war schließlich nach N.'s Ansicht die größte und deutlichste Zeichnung HdG. 409 auf der Rückseite eines »Partezettels«. Auf ihr fußte Rembrandt bei der Ausführung seines Monumentalgemäldes und sie müsse darum auch für die Ergänzung des Fragments zugrunde gelegt werden. Aus dem Vordergrund von HdG. 412 wurden die Akteure wieder in den Mittelgrund raumeinwärts geschoben, jenseits der Tenne und auf das Podium, zu dem eine breite durch ein Löwenpaar flankierte Treppe hinaufsteigt. Die Hauptszene spielt in der Mitte um den Tisch, an dessen linkem Ende Civilis mit gehobenem Schwerte im Kreise seiner Mannen steht; ganz links drängt Volk herbei, rechts beim Weingefäß vermutet N. Diener vor einer Loge, aus der eine Figur zur Mittelgruppe hinüberschaue.

Nach dieser Studie habe Rembrandt das Gemälde ausgeführt und vollendet; es hing im Sommer 1662 an seinem Platz im Rathaus. Aus unbekannten Gründen war jedoch der Magistrat nicht einverstanden und verlangte Veränderungen, wofür er außer dem (noch nicht bezahlten) Honorar eine besondere Vergütung in Aussicht stellte; die Leinwand wurde wieder abgenommen und kehrte in Rembrandts Atelier zurück. Unterdessen (Aug. 1662) verhandelte der Maler mit einem Gläubiger (Ludick); in einem Geschäftsvertrag wurde ausgemacht, daß eine Quote des Honorars und der Entschädigungssumme letzterem zufallen sollte. Aber diese Vereinbarung wurde niemals eingelöst; denn Rembrandt korrigierte sein Rathausbild nicht, trotz des Wunsches seiner Auftraggeber, das Gemälde wurde darum nicht wieder angenommen, sondern 1663 durch eine Komposition des J. Ovens ersetzt. Infolgedessen verfiel das Honorar samt dem Zuschlag, der Vertrag mit Ludick war gegenstandslos geworden. Scharfsinnig hat N. erschlossen, daß das für das öffentliche Gebäude bemessene Riesenbild im Interesse des Gläubigers einträglich gemacht und zu einem verkäuflichen Tafelbild, dem Stockholmer Fragment, zurechtgeschnitten sei; so konnte Ludick befriedigt werden, sei es nun, daß ihm der Torso an Zahlungsstatt übergeben, sei es daß er von Rembrandt selbst verkauft und der Erlös dem Gläubiger zugestellt wurde. Nach N.'s Ansicht hatte aber Rembrandt der Verstümmelung eine Neuredaktion des Torsos folgen lassen, das neue Bildfeld seinem verengerten Rahmen angepaßt, um dem Fragment eigene bildmäßige Geschlossenheit zu verschaffen. Dies sei das Motiv der Pentimenti gewesen, die somit später als die Verstümmelung datiert werden müßten. Denn die Beschneidung habe die Architektur preisgegeben, welche seither die lockere Figurengruppe rahmte; nunmehr

wäre jedoch die Fessel von der Peripherie in ein Raumzentrum verlegt. Nebst der Verlängerung des Tisches gehöre der von hinten gesehene Mann mit zum Schwur erhobener Rechten im Vordergrund der Neuredaktion an, welche nach der Ablehnung des Monumentalbildes durch den Amsterdamer Magistrat vermutlich im Jahre 1663 den Werdegang von Rembrandts Civilisgemälde beendete.

Gegen diese Datierung der Pentimenti des Stockholmer Torsos habe ich in einem Vortrag in der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (Sitzungsbericht vom 10. Okt. 1919) ausführlich mich verbreitet. Meine Prüfung von N.'s Argumenten führte zu dem Ergebnis, daß die Korrekturen nicht nach, sondern vor der Verstümmelung und noch im Rahmen der Gesamtkomposition vorgenommen worden sind; sie dürfen nicht durch eine äußere Zwangslage, sondern durch den Stilwillen ihres Autors erklärt werden und sind in den Zeichnungen (HdG. 410 und 411) vorbereitet worden. Die phantastische Beleuchtung, die N. in HdG. 410 hineinsieht, widerspricht Rembrandts Stil; für die Silhouettenhaftigkeit der Figuren war die breite Feder bei dem kleinen Format des Blattes verantwortlich. Die Figuren trennen sich nicht in Schwur- und Trinkszene, sondern der Akt ist einheitlich und Civilis dominiert an der gleichen Stelle wie im Gemälde; seine Halbfigur ragt jenseits des Tisches auf. Dieser hat bereits die verdoppelte Länge wie nach der Korrektur des Gemäldes und läuft zwischen den Hauptpersonen durch. Der Bataver diesseits des Tisches, der N. einen Kelch anzusetzen scheint, ist mit dem stehenden Jüngling nebst dem sitzenden Greis des Bildes identisch. Die von N. in HdG. 411 Civilis benannte Stehfigur ist abermals der im Gemälde an derselben Stelle auftretende Jüngling, die Einzelfigur links daneben meint den Alten, der mit der linken Hand die Schale über den Tisch Civilis entgegen streckt. Dieser steht inmitten seiner Mannen ebendort wie im Gemälde und ist an seiner hohen Kopfbedeckung zu erkennen. Auch HdG. 411 enthält bereits den verlängerten Tisch, der aber hinter der Hauptgruppe durchläuft. Die einheitliche Rückwand und den Baldachin teilt das Blatt gleichfalls im Gegensatz zu HdG. 409 mit dem Gemälde. HdG. 410 und 411 fallen also nicht heraus, sondern halten die übliche Figurengruppierung inne und stehen dem korrigierten Zustand des Gemäldes näher als HdG. 409. Sie sind somit nicht früh und alsbald verworfen, sondern müssen spät sein und mit der Umarbeitung des Gemäldes zusammengenommen werden. Ferner hat die Verstümmelung von HdG. 412 gewiß nicht nur unten jenen schmalen Streifen, sondern auch die obere Abrundung beseitigt, die durch den Platz im Rathaus gefordert und in allen übrigen Zeichnungen auch berücksichtigt wurde. Dies hat N. bei seiner Berechnung der ehemaligen Proportionen dieses Blattes außer Acht gelassen[1] und es steht nichts im Wege, das Fragment an allen vier Seiten und zur Bildform der anderen Entwürfe zu ergänzen (etwa 17,5 : 16 cm). Die Übereinstimmung seiner Architektur mit der in den übrigen Blättern rechtfertigt außerdem die Ansicht, daß auch in HdG. 412 eine Tenne und Treppe, von Löwen flankiert, den Raum einleiteten und auf die Hauptszene im Mittelgrund hinführten. Anderseits stimmte die große Zeichnung HdG. 409 mit Rembrandts Monumentalgemälde erster Fassung nicht genau überein. Hinsichtlich des Tisches gehört sie mit dem ersten Zustand (vor der Verlängerung) zusammen, ist also älter als HdG. 410 und 411; desgleichen ist die Architektur verschieden. Aber schon der Größenmaßstab der Figuren des Gemäldefragments gestattet nicht, die figürlichen und architektonischen Angaben der Zeichnung in dem Bogenfeld der Architektur des Rathauses vollständig unterzubringen. Folglich kann

[1]) Dies hat auch F. Saxl (Kunstchronik 1921 S. 323) versäumt, wodurch er zu falschen Schlüssen verleitet wurde.

Rembrandt von vornherein die Anordnung der Zeichnung nicht exakt auf das Gemälde übertragen haben. In HdG. 410 und 411 sind die Intervalle zwischen der Hauptgruppe in der Mitte und den Nebenfiguren am Rande geringer und diese Randfiguren reduziert; diese Raumteilung paßte genauer in das zur Verfügung stehende Bogenfeld.

N. hat die Zeichnungen mißverstanden[1]) und darum auch chronologisch nicht richtig geordnet. Seine Schilderung vom Entwicklungsgang der Komposition läßt außerdem die wünschenswerte Klarheit vermissen, weil er sie, statt der Chronologie der Blätter gemäß, in umgekehrter Reihenfolge vorgetragen hat. Mir stellt sich nunmehr die Geschichte des Bildes auf Grund seiner Pentimenti und Vorzeichnungen folgendermaßen dar:

Als Rembrandt im Jahre 1661 den Auftrag für ein Civilisbild erhielt, entwarf er eine große Zeichnung (HdG. 412) und korrigierte mehrfach diese erste Skizze. Nach ihr fertigte er alsbald eine größere Variante (HdG. 409) an, deren sorgfältige und deutliche Durcharbeitung für seine Auftraggeber berechnet war; sie könnte dem Amsterdamer Magistrat vorgelegt und von ihm gebilligt worden sein. In Anlehnung an sie hat Rembrandt 1661 sein Gemälde begonnen. Wie weit er aber bei der Ausführung diese Studie innegehalten hat, läßt sich außerhalb des Fragments nicht mehr genau kontrollieren, doch muß er die Proportionen der Figuren zum Bildfeld verändert haben. Aber außer der allgemeinen Gruppierung der Hauptfiguren behielt er den kurzen und niedrigen Tisch und die an seinem linken Ende stehenden Führer bei. Während der Arbeit hat nun aber der Maler seinem Stilwillen nachgegeben und Veränderungen seiner ersten Konzeption gewünscht: einen längeren und höheren Tisch, eine einheitliche Wandfläche über den Häuptern der Mittelgruppe und einen Baldachin. Die Wirkung seiner Korrekturen hat er zuvor in Zeichnungen erprobt. Er schwankte noch in HdG. 411, ob er die Hauptfiguren nicht vor den verlängerten Tisch hervorholen sollte, hat sich aber in der letzten Zeichnung HdG. 410 dafür entschieden, ihn zwischen diese Personen zu stellen. Getreu diesen spätesten Studien hat Rembrandt die Neuerungen in sein Rathausbild eingearbeitet und das so vollendete Gemälde im Frühjahr 1662 abgeliefert. Als es an Ort und Stelle aufgehängt war, ergab sich, daß es mit dem vom Magistrat genehmigten Entwurf nicht übereinstimmte, sondern eigenmächtige Veränderungen des Malers aufwies. Rembrandt hatte den Vertrag nicht innegehalten und hierin erblicke ich die Ursache für das Verlangen seiner Auftraggeber, die Komposition erneut zu überarbeiten, mit dem Zwecke, die erste Fassung wieder herzustellen, d. h. der Hauptperson ihren Vorrang zurückzugeben. Es mögen sich Verhandlungen angesponnen haben, die namentlich die Geldfrage berührten und längere Zeit in Anspruch nahmen, ehe das Bild wieder abgenommen und Rembrandt eine besondere Entschädigung für seine nachträgliche Mehrarbeit zugesichert wurde. Trotzdem hat der Maler seine Komposition nicht verändert und, eigenwillig wie er war, den Auftrag ausgeschlagen. Um seinem Gläubiger entgegenzukommen, zerschnitt er sein Schmerzensbild, aber kein Pinsel hat den Torso mehr berührt, nicht einmal um Restbestände aus dem Gesamtbild (Hand rechts, Baldachinrand) zu verstecken.

Die Erkenntnis der langwierigen Beschäftigung, die Rembrandt seinem Civilis und anderen Gemälden widmete und welche Veränderungen der Konzeptionen zur Folge hatte, lieferte N. den methodischen Grundgedanken seines Buches, den er an Rembrandts graphischem Werk erprobte (Kap. II). Er hat damit dem Verständnis von der Schaffensweise unseres Meisters eine verheißungsvolle Quelle erschlossen.

[1]) Aber auch das Gemälde; der halb versunkene Mann im Vordergrund ist nicht zur Steh-, sondern zur Kniefigur zu ergänzen; nicht ein Stuhl, sondern ein Schild verdeckt ihn z. T.

Seine Untersuchung nimmt ihren Ausgang von Zeichnungen, die mit Radierungen oder Gemälden in Beziehung stehen und läuft darauf hinaus, solche Studien nicht mit den Ausarbeitungen, d. h. mit deren Vollendung gleichzeitig zu datieren, sondern größeren Spielraum vor und selbst nach jenem Terminus zu berücksichtigen. Das Hundertguldenblatt ist, wie Seidlitz und andere erkannt haben, die Schöpfung eines Jahrzehnts, zwar »um 1649« vollendet, aber schon in den letzten 30er Jahren begonnen. R. Hamann hatte ferner an der Hauptfigur Korrekturen entdeckt, die eine frühere Komposition überarbeiteten, wo Christus tiefer stand und das Postament neben ihm niedriger war; er datierte diesen Voretat (von dem kein Abdruck vorhanden ist) »um 1640« und erkannte darin einen frühen Bestandteil der gegenwärtigen Radierung. Diese Auffassung hat N. mit neuen und gewichtigen Argumenten bestätigt und erweitert, indem er die frühere Datierung mit Recht auf die Gruppe der Heilungsuchenden zu Christi Füßen ausdehnte. Leider aber ist seine Darstellung nicht ganz eindeutig ausgefallen. Den Ausgangspunkt bildet die bisher falsch (um 1648) datierte Berliner Vorzeichnung zu dieser Gruppe (HdG. 56); er versetzt sie richtig in die 2. Hälfte der 30er Jahre. Die Beweisführung gipfelt in der Entdeckung eines Lionardomotivs: der Mann im Kontrapost, den Kopf nach rechts, die Hände nach links bewegt, stammt von Lionardos Abendmahl, das Rembrandt während den 30er Jahren mehrmals abgezeichnet hat, und in der Dresdener Rötelzeichnung (HdG. 297) kommt jene Halbfigur am rechten Tischende vor. Diesem Fund hat N. aber nicht die wünschenswerte Schlußkraft für die frühere Datierung der Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt verliehen, sondern sie in doppelter Weise eingeschränkt und zwar 1. durch seine noch zu erwähnende Analyse der Zeichnungen nach Lionardos Abendmahl, welche die Datierungsfrage betreffen und gerade für die Dresdener Rötelzeichnung eine Doppeldatierung (30er und 50er Jahre) verlangen, wodurch die frühe Ansetzung der Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt wieder in Frage gestellt wird, 2. durch die unrechtmäßigen Zweifel an der Einheitlichkeit, genauer an der simultanen Entstehung der Berliner Federzeichnung selbst. Infolge dieser Unsicherheit hat N. schließlich seine Neudatierung dieser Zeichnung nicht konsequent genug für die Interpretation der Radierung ausgenutzt. Obwohl er eingangs das Thema der Gesamtkomposition mit dem Vorstellungskreis der 30er Jahre und zumal mit der Berliner Johannespredigt in Beziehung setzt, die Detailstudie abermals der Frühzeit einverleibt, hält er am Schluß seiner Ausführungen doch wieder daran fest, daß die Verwendung der Vorzeichnung in der Radierung erst 10 Jahre später, also Ende der 40er Jahre, stattgefunden habe, statt im Gegenteil seine Erkenntnis im Einklang mit Seidlitz und R. Hamann für den Nachweis des langwährenden Werdegangs der Radierung selbst auszunutzen. Er beruft sich auf Veränderungen, welche die Vorzeichnung in der Radierung erfahren habe. Sie sind aber für Rembrandts Benutzung seiner Studien überhaupt charakteristisch[1]), ohne darum die Annahme eines längeren Zeitabstandes zu rechtfertigen, zielen auf geläuterte Bildwirkung, verraten lineare Zentralisation; Rembrandts dekoratives Bildschema, das der zwanglos hingeworfenen Zeichnung noch mangelt, entspricht seiner Kompositionskunst um 1640. Die liegende Frau auf der Matte ist eine Variante der Maria in der Londoner Beweinung unterm Kreuz (B. 245, um 1642), erscheint beidemal im selben Sinn, sodaß die Priorität der Radierung wahrscheinlich ist.

Ungeteilte Zustimmung dürften dagegen N.'s Ausführungen über das Verhältnis der soeben erwähnten Berliner Johannespredigt (B. 215) zu der Federzeichnung bei Bonnat (HdG. 687) finden. Mit Recht hält der Gelehrte an der einheitlichen Entstehung der Grisaille

[1]) Repertorium XLI (1918), S. 34 ff.

1634—36 trotz der Anstückung der Leinwand fest und führt zu diesem Zweck erstmalig die treffliche Beobachtung ein, daß die Hintergrundslandschaften des Gemäldes und der Radierung »Verkündigung an die Hirten« (b. 44) sogut wie identisch sind. Die Zeichnung würdigt er nicht als Vorstudie, sondern als späteren Rahmenentwurf (50er Jahre), bringt sie einleuchtenderweise mit der Erwerbung des Bildes durch Jan Six in Zusammenhang, gründet seine Ansicht aber vornehmlich auf den gegen diese Grisaille veränderten Kompositionstil. Er verweist auf die Blockhaftigkeit der Figuren, die Schichtung der Gruppen und die Zentrierung des Ganzen, womit er ein Leitmotiv Rembrandtscher Bildgestaltung berührt hat. Der Rahmenentwurf als solcher steht damit in Zusammenhang und gibt N. Veranlassung zu feinsinnigen Bemerkungen über ein Stilmerkmal Rembrandtscher — und holländischer — Bilder: »mehrfache Rahmung« der Hauptszene durch Architektur und Helldunkel. Zum schönsten seines Buches gehört schließlich N.'s Besprechung des Pariser Samariters von 1648 (B. 328) samt den Vorzeichnungen (HdG. 605, 885, 1350), die er abermals nicht sämtlich in unmittelbare Nähe des Gemäldes, sondern z. T. mehrere Jahre zuvor zunächst der Berliner Samariterzeichnung von 1644 (HdG. 61) einrückt.

Mit langjähriger Beschäftigung, die Rembrandt an seine Gemälde und Radierungen fesselte, möchte N. im weiteren Verlauf seiner Abhandlung auch angesichts der Zeichnungen des Meisters rechnen. Denn, so führt er aus, seine Zeichnungen waren für Rembrandt kein verborgener Schatz, sondern lagen, nach Darstellungsstoffen geordnet, bereit, die Phantasie des Malers durch Erinnerungen zu beflügeln. Blätterte er in ihnen, so hätte der fortgeschrittene Künstler ältere Arbeiten mit kritischen Augen betrachtet und könnte solche seinem entwickelteren Stilgefühl durch Überarbeitungen anverwandelt haben. Sie machten sich heutzutage durch die Verschiedenheit des Zeichenstils bemerkbar. Der Kritik der Rembrandtzeichnungen glaubt N. neue und schärfere objektive Erkennungszeichen liefern zu können, wenn die zeichnerischen Differenzen eines Blattes in ihrer Sonderart bestimmt und als Stilunterschiede verschiedener Schaffensperioden ihres Autors erklärt, historisch begründet und in Doppeldatierungen zum Ausdruck gebracht würden. Bewährt sich dieser Gedanke N.'s, den er schon kurz zuvor in seiner Ausgabe Rembrandtscher Handzeichnungen (Piper, München 1918, S. 25 f.) vorsichtig angedeutet hatte, so besitzt er große Tragweite für die Erforschung der Zeichenkunst Rembrandts dank der Verfeinerung der Stilkritik zur Ordnung seines graphischen Werkes. Er verlangt darum die ernsteste Prüfung und muß auf seine Gültigkeit erprobt werden. Vorerst kann ich ihm jedoch nur heuristischen Wert für eine mögliche Interpretation zugestehen, und N.'s Darlegungen haben mich nicht von seiner wirklichen Berechtigung überzeugt [1]).

Von vornherein erscheint mir N.'s Schlußfolgerung nicht zwingend. Denn es ist etwas anderes, wenn der Künstler in dauerndem Schauen einer Bildidee während der Arbeit zu Wandlungen gedrängt wird, und etwas anderes, wenn er Vergessenes gelegentlich wieder ansieht und »verbessert«. Das kontinuierliche Wachstum der Bilder gehorcht einem inneren Gestaltungsgesetz der künstlerischen Phantasie, während im anderen Fall (Zeichnungen) die Tätigkeit nach einer Unterbrechung durch einen äußeren Zufall wieder angeknüpft würde. Ferner bewährte sich Rembrandt als Zeichner größere Freiheit, die auf die Ausgeglichenheit seiner Bildschöpfungen verzichtete, Korrektheit der Linie preisgab, Unfertigkeiten überging und trotz der »Verbesserungen« stehen ließ; zuweilen stieß er den ersten Entwurf um, ohne seine Schlacken zu beseitigen, es sei denn, daß er sich weißer Deck-

[1]) R. Hamann (Monatshefte XIII, 1920, S. 119 ff.) hat aber völlig, F. Saxl (Kunstchronik 1921, S. 324 f.) fast widerspruchslos die Ausführungen N.'s angenommen.

mittel bediente, um die endgültige Fassung anschaulicher zu machen. Kurz, daß Rembrandts Zeichnungen, wie diejenigen anderer Künstler, Korrekturen enthalten, ist bekannt, aber darum ist man noch nicht berechtigt, sie mit denen in seinen Radierungen und Gemälden auf gleiche Stufe zu stellen, geschweige jahrelange Distanz zwischen ursprünglichem und neuerem anzunehmen. Um eine solche zu beweisen, ist umfassende Einsicht in die Mannigfaltigkeit von Rembrandts zeichnerischem Ausdruck innerhalb einer Stilperiode und in seine Entwickelung als Zeichner unumgängliche Voraussetzung. Diese ist bisher noch nicht errungen, und darum bleibt der Versuch der Doppeldatierungen der Gefahr des Zirkelschlusses ausgesetzt, heterogene Strichführung in einem Zeichenblatt nicht durch eine Veränderung des Ausdrucks oder der Technik, sondern durch einen Stilwandel und diesen durch zeitlichen Abstand zu erklären, mit anderen Worten zeichnerische Verfahren früherer und späterer Zeit zu konstruieren. Dieser Gefahr der petitio principii, ist N., scheint mir, nicht entgangen.

Prüfen wir seine Argumente. An vier Beispielen unternimmt er die Analyse: der Dresdener Rötelzeichnung nach Lionardos Abendmahl (HdG. 297), dem Stockholmer Hiob (HdG. 1548), der Münchener kranken Frau im Bett (HdG. 418) und dem Salomo am Sterbebett Davids in Chatsworth (HdG. 830). Überall entdeckte er eine Diskrepanz der Strichführung: von der feinen und spitzen Linie, die den Details nachgehe, steche der gröbere und breitere Strich ab, der eine Gesamtform umreiße und stärkere Raumwirkung erzeuge. »Überarbeitung« läßt im Abendmahl namentlich der doppelte Christus, im Hiob die radikalere Kompositionsveränderung erkennen, in der kranken Frau das vordere Mädchen, das von Linien durchkreuzt wird, die zur Bettdecke hinter ihr gehören, und an Davids Bett die Spirale des Pfostens, die um einen geraden Kern sich windet.

Angesichts der bedeutenden Korrekturen der Hiobzeichnung scheint sich N.'s Auffassung am ehesten zu bestätigen. Der Gelehrte datiert die Überlebsel des ersten Entwurfs »die sorgfältig durchgezeichneten Köpfe«, in die Mitte der 30er Jahre, die Parallelschraffen der Überarbeitung dagegen in Rembrandts Spätzeit und rechnet dazwischen mit einem Zeitabstand von etwa 20 Jahren. Minutiöse Detailarbeit im Stil der 30er Jahre ohne Parallelschraffen vermag ich nicht zu erkennen, gewahre vielmehr gerade in dem wieder zugedeckten Frauenkopf die breite Formgebung späterer Zeit (große leere Flächen). Die Kompositionsveränderung ist unbestreitbar, aber nicht viel später als der erste Entwurf entstanden. Dieser muß um 1650 datiert werden. Szenerie, Architektur und Baumschlag, das Größenverhältnis der Figuren zum Bildraum, ihre aufrechte Haltung bei festem Stand und ihre einfache Reihung, die geregelten Intervalle und die Gehaltenheit der Gesten kehren in Rembrandts Gemälden und Radierungen vom Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre wieder. Schon Saxl, auf den N. in bezug auf den links sitzenden Mann sich beruft, war im Irrtum, als er diesen mit dem verlorenen Sohn von 1636 (b. 91) verband. Diese Sitzfigur mit ihren auf den Schoß gravitierenden Gliedern und ihrer durch radiale Linien verstärkten Konzentration verkörpert vielmehr einen Typus, den Rembrandt erst im Lauf der 40er Jahre beherrschen lernte und der hier eine reine Ausprägung gefunden hat, die dem Berliner Tobias von 1645 (B. 249) verwandt und keinesfalls vorangegangen ist. Dasselbe radiale Kompositionsschema repräsentierte aber auch Hiob nach der ersten Korrektur (Hebung des rechten Unterarms trotz gesenktem Oberarm). Folglich rückt der erste Entwurf der Komposition nahe an die späteren Etats und an die 50er Jahre heran. Wir haben nicht mit einem weiten, sondern mit einem kurzen Zeitabstand zu rechnen, mit anderen Worten: Doppeldatierung ist überflüssig.

Desgleichen bei der Rötelzeichnung des Abendmahls. Hatte N. die Grundzeichnung

des Hiobblatts zu früh datiert, so hat er die »Überarbeitung« der Lionardokopie zu spät gerückt. Eine eigene Beobachtung N.'s widerspricht dieser Beurteilung. Schon gelegentlich seiner Ausführungen über das Hundertguldenblatt hatte er, wie gesagt, auf diese Nachzeichnung verwiesen, wegen des Mannes mit der Kontrastbewegung von Kopf und Armen. Diese Figur hat Rembrandt von Lionardo; sie fehlt in dem zweiten Exemplar seiner Nachzeichnungen des Abendmahls (HdG. 65), woraus wir schließen dürfen, daß das Dresdener Blatt dem Berliner von 1635 voranging. Nun hat N. festgestellt, daß jener Kontrapost in der Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt unverändert blieb, in der Radierung selbst dagegen abgeschwächt wurde und für diese Beruhigung der Bewegung die im Lauf eines Jahrzehnts fortgeschrittene Reife des Künstlers verantwortlich gemacht. Sinngemäß müßte die von N. den 50er Jahren zugerechnete »Überarbeitung« der Abendmahlzeichnung (vgl. C. Neumann, Rembrandt 2. Aufl. [Berlin-Stuttg. 1905], S. 452) den Kontrapost beseitigt oder aber unberührt gelassen haben. Statt dessen betonte sie den Impuls der Doppelbewegung erst recht, ersetzte die unbestimmteren Linien der Grundzeichnung durch zielsichere Konturen der Arme und Hände einerseits und des Halses anderseits und verschärfte den Gegensatz der Richtungen, steht also der von N. sonst vertretenen Auffassung seiner Frühzeit näher. Aber für die Sonderung der Zeichenschichten und für die zeitliche Trennung von Grundzeichnung und Überarbeitung war bei N. der Wechsel der Strichführung maßgebend, aus dem er verschiedene bildnerische Funktionen abliest: der Nahsicht des Bildniszeichners (30er Jahre) schreibt er die feinlinige Behandlung zu, die weich und tonig wirke, der Fernsicht (50er Jahre) sei die »plastische Eindeutigkeit« des »hingehackten Striches« der korrigierenden Fassung angemessen, dem eine bildhauerische Vorstellung vom Umriß eigne. Um diese Verschiedenheit aus der Entwicklung von Remb andts Zeichenkunst zu erweisen und damit man vergleiche, wie der Zeichner in den 30er Jahren den Rötel handhabte, beruft sich N. auf den Dresdener Ecce Homo (HdG. 221) und die Berliner Nachzeichnung nach Lastmans Susanna (HdG. 45). Hier findet sich jene Flockigkeit des Gesamtbildes wieder, der aufgelöste Kontur, der nicht aus einer, sondern aus vielen Linien besteht, die kurz, häufig abgesetzt und durchkreuzt sind, und erst in ihrer Gesamtheit zu Formgrenzen zusammenschießen; die Form ist nicht fest und eindeutig umrissen, sondern ihr Rand zu einer in die Innenform eindringenden und in den Freiraum hinausweisenden Zone verbreitert. Dies Zeichenverfahren bestimmt N. als das der Grundzeichnung des Abendmahls aus den 30er Jahren. Ihm setzt er jene prägnantere plastische Formgebung der »Überarbeitung« gegenüber; wenn er nun aber diese aus Rembrandts Frühzeit verbannt, so fordern grade die von ihm herangezogenen Rötelzeichnungen das Gegenteil. Denn inmitten jener Auflösung behaupten sich dort kompakte Gebilde. Einzelformen und zumal Susanna selbst sind mit denselben scharfen und festen Konturen umzogen, die langgestreckt und gern winkelig gebrochen, durch Parallelen verdoppelt sind und am Ende Nachbarlinien überschneiden. Diese bestimmte Umgrenzung hielt die »Überarbeitung« der Abendmahlszeichnung inne, und N. weicht dem wirklichen Sachverhalt aus, wenn er die auch von ihm erkannte in der Susannazeichnung charakteristische Doppellinie der Abendmahlzeichnung abspricht. Vielmehr sind auch hier Parallelen Stilmerkmal und der Kopf des dritten Jüngers von links (zweimal umrissener Schädel) mit dem des Lanzenträgers ganz rechts auf dem Ecce Homo identisch. Wenn ferner Susannas linker Oberschenkel unten gleichfalls diese feste Schiene, oben dagegen lockere Bögen hat, so finden wir diesen Dualismus in der Abendmahlszeichnung wieder (Arme). Rembrandts Zeichenkunst der 30er Jahre beschränkte sich also nicht auf eine Liniengattung, sondern pflegte verschiedene zugleich und suchte in dem Kontrast von locker und fest Ausdruck, wobei den letzteren Arten Bewegungsimpuls innewohnt. Folglich

ist die Abendmahlszeichnung nicht der Zeuge zweier getrennter Stilperioden, sondern ganz die Leistung des jungen Rembrandt von 1635; sollte Rembrandt denn auch, sonst so rücksichtslos gegen seine eigenen Erzeugnisse, um die Abendmahlszeichnung zu korrigieren, einen besonderen Rötelstift sich geliehen haben, der seit der Mitte der 30er Jahre nicht mehr in seinen Händen gewesen war? Streng genommen dürfen wir darum überhaupt nicht von Überarbeitung sprechen und zwei verschiedene Kompositionsschichten sondern. Vielmehr handelt es sich um ein einheitliches Werk, und die Mischung der Linienführung ergab sich aus der Arbeitsweise des Zeichners. Die Susannazeichnung ist nämlich mit den Korrekturen der Hauptfigur geeignet, das Pentimento der Christusfigur des Abendmahls zu erhellen. Jene sollten dem Rumpf straffere Haltung geben, gleich der Aufrichtung, die Christi Oberkörper erfuhr[1]). Aber ohne diese verbessernden Linien wäre Susanna gar nicht komplett; sie sind somit unentbehrlich und nicht etwa später eingefügt; und ebenso steht es mit vielen Köpfen der Abendmahlszeichnung. Außerdem darf eine ernsthafte Kritik an der gegenständlichen Bedeutung der korrigierenden Akzente nicht vorbeigehen. Mehr als der menschliche Organismus war für sie die Gewandung maßgebend und am Körper betonten sie die Hälse und Arme nebst den Händen. In diese beweglichen und gestreckten Extremitäten legte der junge Rembrandt seinen mimischen Ausdruck. Schließlich haben aber, und das gibt den Ausschlag, die sog. nachträglichen Eintragungen Lionardos Original zur Voraussetzung. Anfangs entfernte sich der Kopist freier von seiner Vorlage, die Korrekturen bezweckten dagegen eine genauere Reproduktion des Vorbildes und sollten Züge des Originals einfügen, die bisher fehlten, oder ungenaue Andeutungen berichtigen. Dieser engere Anschluß an die Komposition des Italieners, von welchem Rembrandt in seinen späteren Nachzeichnungen abwich, zwingt zu der Schlußfolgerung, daß die Korrekturen angesichts der Vorlage stattfanden und nicht dem freien Kunstwollen Rembrandts entspran en, um später bei einem gelegentlichen Wiedersehen das Jugendwerk seiner eigenen Kunstreife anzupassen. Dank der »Überarbeitung« ist Rembrandts Kopie korrekter geworden. Die Dresdener Rötelzeichnung ist folglich nicht in zwei verschiedenen Schaffensperioden, sondern auf einmal entstanden, die Korrektur während der Arbeit und an der Hand der Vorlage vorgenommen worden. Doppeldatierung kommt nicht in Frage.

Rembrandts zeichnerische Ausdrucksmittel waren in den 30er Jahren mannigfaltig, und Mischung von feiner und breiter Technik ein Merkmal dieser Frühzeit. N. hatte ganz recht, als er in Übereinstimmung mit Bode Rembrandts Tätigkeit an der Berliner Johannespredigt (B. 215) trotz der Anstückung kurz bemaß (S. 77 ff.) und im Gegensatz zu J. Six, der für Doppeldatierung (30er und 50er Jahre) eintrat, die Stileinheit geltend machte. Er ist aber demselben Irrtum wie J. Six verfallen, als er die Münchener Zeichnung mit der kranken Frau (HdG. 418) spaltete und Doppeldatierung verlangte, die die Szene halb dem von Saskia beherrschten Milieu (um 1636), halb dem der Hendrickje (um 1654) zurechnete. Jedoch lehrt die Johannespredigt, wie manch anderes Frühbild Rembrandts, daß der Maler um die Mitte der 30er Jahre in einer und derselben Komposition verschiedener Techniken sich befleißigte, die N. verschiedenen Stilperioden beimißt. Hauptpersonen hat Rembrandt damals minutiös individualisiert, Nebenfiguren nur im großen angelegt. Jene setzt er raumeinwärts in die Bildmitte und in konzentriertes Licht, diese an die Ränder und ins Helldunkel, wo Details zugunsten der allgemeinen Wirkung eines Repoussoir verschwinden. Für diese Bildvorstellung ist die Münchener Zeichnung ein Schulbeispiel. Was nun aber die

[1]) Vergliche man diesen aufgerichteten Christus mit dem der Berliner Abendmahlszeichnung (B. 65), — statt mit dem der Emausradierung von 1654, — so würde man jenen als Vorstufe dieses ganz gerade sitzenden erkennen.

partielle großzügige Liniengebung (Mädchen im Vordergrund, Bettvorhang) anlangt, die dem Pinsel ohne Wechsel der Tinte zu verdanken ist und N. den Beweis später Entstehung liefert, so kann diese in Wahrheit mit Rembrandts Zeichenkunst in den 50er Jahren nicht verwechselt werden; das späte Stockholmer Blatt, Gefangennahme Christi (HdG. 1569), das N. zum Zeugen aufruft, verkündet nicht Stilgleichheit, sondern Stilgegensatz. In seiner Spätzeit beherrschte Rembrandt den Gesamtorganismus des Menschen und erfaßte den Körperrhythmus vom Rumpf aus; seine Zeichnung hielt sich an die Formgrenzen der Gesamtgestalt und der Glieder und markierte, wo sie in die Innenform eindrang, die Gelenke. Von solchem Eingehen auf die Körperstruktur ist in der Vordergrundsfigur der Münchener Zeichnung nichts zu spüren. Das Sitzen ist verunglückt, Rumpf und Glieder verkümmert und nur fragmentarisch angedeutet, ihre Bewegung fraglich. Die Linien klären nicht den Körperbau, sondern verschleiern, zerstückeln ihn sogar (linker Arm und Schulter). In Rembrandts Frühzeichnungen macht der Kopf, das mimische Zentrum, die Gestalt deutlich. Ohne ihn versteht man auch in der Münchener Skizze kaum die zeichnerischen Andeutungen des Mädchens, so ungestalt ist das organische Gebilde; der Unterkörper, und das ist eine weitere Schwäche der Rembrandtschen Frühkunst, bleibt unklar und ausdruckslos, während später Arme und Beine gleich sprechend agieren. Das Gewand ist wichtiger als der Körper, der an organisch neutralen Stellen von Hauptlinien durchquert wird. Denn die Konturen wirren durcheinander, stoßen sich in Winkeln und bleiben oft wie abgehackt ohne Fortsetzung. Später herrscht dagegen Kontinuität und mit unmittelbarer Schlagkraft ist das Einzelne der Harmonie des Ganzen untergeordnet. Das Mädchen gehört aber mit Figuren zusammen, wie sie auf HdG. 224 und 225 und auf der Grablegung, ehemals in der Slg. Noll-Frankfurt (alle um 1635) vorkommen. Auch die Schattenlavierung, die einen schmalen Vordergrundstreifen bedeckt, ist für die 30er Jahre charakteristisch (HdG. 29, 71). Die Vordergrundsfigur der Münchener Zeichnung stammt somit gleich der Hauptperson aus den 30er, nicht aus den 50er Jahren; das ganze Blatt ist einheitlich und nicht später überarbeitet.

Damit werden die Konsequenzen hinfällig, die N. an die vermeintliche Ergänzung hinsichtlich der Raumdarstellung anknüpfte. Dank jener Vordergrundsfigur nebst dem Betthimmel sei eine neue Bildwirkung erzielt, die auf Tiefenhaftigkeit ausgehe, aus der ursprünglichen im unbezeichneten Raum, genauer auf der leeren Fläche des Blattes schwebenden eine räumliche Figurenskizze und damit »eine ganz neue den 30er Jahren fremde Wirkung« erreicht worden. Mit dieser Beurteilung von Rembrandts Raumkunst der Frühzeit stellt sich N. in Gegensatz zu der üblichen Anschauung. Als junger Mann ließ Rembrandt gern Vordergrundsfiguren mit Hintergrundsfiguren kontrastieren, um Tiefe zu gewinnen, verteilte Personen in viele Raumschichten hintereinander und nutzte Verkürzungen und Tongegensätze zur gleichen Illusion aus. Später verschmälerte er die Bühne, opferte das Hintereinander dem Nebeneinander, reihte die Figuren in gemeinsame Raumschicht und gleichmäßige Beleuchtung ein. Szenerie war gleichfalls ein Hauptanliegen des jungen Rembrandt, dem alten war das räumliche Milieu gleichgültiger, beschränkte sich oft in seinen Zeichnungen auf knappe Angaben und verzichtete sogar ganz auf Individualisierung der räumlichen Umgebung. Ferner hätte die nachträgliche Einfügung der Sitzfigur stärkere Belastung des Vordergrundes und Raumeinwärtsschiebung der Frau im Bett zur Folge gehabt. Beides vermied Rembrandt aber in seiner späteren Schaffenszeit. Die Münchener Zeichnung ist m. E. in jeder Beziehung ein echtes Werk der 30er Jahre und darf nicht gespalten werden (vgl. die Weimarer Junge Frau im Bett, HdG. 527) [1]).

[1]) Wegen der kompositionellen Ähnlichkeit scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Zeichnung mit Rembrandts Radierung der Traumerzählung Josephs (b. 37, 1638) zusammenhängt.

Auch in der Davidzeichnung in Chatsworth (HdG. 830) ist die Raumwirkung nicht maßgebend, um das Pentimento des Bettpfostens spät zu datieren. N. ist der Ansicht, daß die Korrekturen dem Pfosten mit seinen ehemals dünnen Umrissen mehr Volumen verliehen und dieses stärkeren tiefenräumlichen Antrieb zur Folge gehabt hätte. Diese Raumhaftigkeit, die N. der Spätzeit des Künstlers einverleibt, eignet dagegen, wie gesagt, seiner Frühperiode und kann darum für die Zwecke der Doppeldatierung nicht geltend gemacht werden. Überhaupt erscheint mir in diesem Fall die »Überarbeitung« zu geringfügig, um der Korrektur selbständige Bedeutung beizumessen; Rembrandt hat, wie unzählige Male sonst, die flüchtigen Linien der ersten Anlage im Laufe der Arbeit kräftiger ausgebildet. Eine Unterbrechung seiner Tätigkeit könnte höchstens durch eine Verschiedenheit des Bisters in Grundzeichnung und Korrektur belegt werden; sie ist aber wohl nicht vorhanden.

Die Einwände gegen die Berechtigung der Annahme, Rembrandt habe eigene Handzeichnungen persönlich überarbeitet, machen schließlich die Voraussetzungen zunichte, mit denen N. Hofstede de Groots Forschungen über Schülerzeichnungen, die der Meister korrigiert hat, zu widerlegen sucht, um sie seinerseits für den Nachweis der eigenhändigen Überarbeitung und für Doppeldatierung auszunutzen. Urkundliche Zeugnisse, die uns einen Einblick in Rembrandts Werkstatt und Lehrbetrieb eröffnen, melden eindeutig, daß der Meister Schülerarbeiten verbesserte und Hofstede de Groot hat solche Exemplare durch Stilanalysen aus Rembrandts Zeichenwerk ausgesondert (Bredius-Bundel, 1915, S. 79 ff.). Bei weiterer Ausbeutung dieser fruchtbaren Erkenntnis könnte es gelingen, Rembrandts graphisches Oeuvre noch besser von Schulblättern zu reinigen. N. beschäftigt sich mit der überarbeiteten Berliner Verkündigung (HdG. 47). Den Stilunterschied der beiden Zeichenschichten erkennt er an, erklärt ihn aber nicht durch zwei Autoren, sondern durch einen Zeitunterschied und schreibt die Zeichnung nicht halb, sondern ganz der Hand des Meisters und zwar in verschiedenen Perioden seiner Entwickelung zu. Die Gründe, die N. geltend macht, sind aber nicht stichhaltig. N. bemerkt z. B. den Unterschied in der Augenzeichnung der beiden Engel und verlangt: ein Schüler der 50er Jahre, der genau sah, wie sein Meister damals zeichnete, müßte das genial skizzenhafte nachgeahmt, Augen wie sein Lehrer gezeichnet haben. Diese Forderung stellt Original und Nachahmung auf eine Stufe, entzieht der Stilkritik eines ihrer Akziome und wäre im vorliegenden Fall sogleich zu dem Einwand gegen N. auszunutzen, daß dann die ganze Zeichnung sogut wie vom Meister von einem Schüler ausgeführt sein könnte. N. verkennt aber den Zweck dieser Korrekturen der Schülerzeichnung vollständig, wenn er fragt: »konnte der Meister erwarten, aus dem Holz eines Bol oder Maes einen Seinesgleichen zu formen? Welchen Sinn hätte es gehabt, aus der Schülerzeichnung eine vollkommene Meisterzeichnung zu machen? Da hätte Rembrandt schneller den eigenen Entwurf zu Papier gebracht«. Rembrandt krankte nicht an solchem Originalitätsgeiz und seine Korrekturen bezweckten überhaupt nicht, fremdes Gut in eigenes zu verwandeln, sondern sein Lehrberuf verlangte, den Schülern zu zeigen, wie das Bild zu verbessern sei oder wie er es gemacht hätte. Den Beweis der Autorschaft Rembrandts in der Grundzeichnung von HdG. 47 ist N. schuldig geblieben, desgleichen den Vermerk, in welche Zeit er ihre Entstehung versetzt. Hofstede de Groots Stilanalyse, von Bode vorweggenommen (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. II, 1881, S. 191 f.), von J. Meder erneut verwertet (Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 320), bleibt darum weiterhin gültig.

Nach der eingehenden Besprechung des Kernes von N.'s Abhandlung genüge ein Hinweis auf das Schlußkapitel (III.) »Rembrandt und die Überlieferung der Kunst«. N.'s scharfsinnige Interpretation der Heidelberger Urkunde über Bestellung und Ankauf von Gipsfiguren aus Rembrandts Besitz für kurpfälzische Rechnung (1658) und die daran ange-

knüpften Ausführungen über die rechtliche Stellung Rembrandts nach seinem finanziellen Zusammenbruch sind neuerdings vortrefflich bestätigt worden; denn die von dem Gelehrten im Lauf seiner Studie wiederholt geforderte sachverständige Untersuchung der mit Rembrandts Güterverzicht zusammenhängenden juristischen Fragen hat inzwischen stattgefunden [1]). Es folgt eine Schilderung der Rolle, welche Gipsabgüsse in Rembrandts Werkstatt und Lehrbetrieb spielten, und leitet zu einer grundsätzlichen Erörterung über Rembrandts Verhältnis zur Plastik über. N. glaubt eine Wahlverwandtschaft zwischen seinem Helden und Italiens genialstem Plastiker Michelangelo zu erkennen, und eine Sympathie der Bildvorstellungen sei die Voraussetzung für einzelne Entlehnungen gewesen, die der holländische Maler von dem italienischen Bildhauer sich aneignete. Die Blockhaftigkeit der Figuren in Rembrandts Spätwerken gesellte N. der plastischen Formgebung Michelangelos, ohne sich freilich mit Ad. Hildebrands Theorie kritisch auseinander zu setzen.

Ich glaubte, meine von N. abweichenden Ansichten nicht verschweigen zu sollen und hoffe, auf diese Weise zur Vertiefung in seine Darlegungen anzuregen, die auf einer zur Lebensarbeit gewordenen Beschäftigung mit dem großen Künstler beruhen. Jeder wahrhaft Interessierte wird immer wieder vor diesem Buch für reichste Belehrung zu danken haben.

Hans Kauffmann.

Oscar Fischel, Die Zeichnungen der Umbrer. Mit 9 Tafeln in Lichtdruck, einer Tafel in Kornätzung und 343 Textabbildungen. Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Berlin. Grote 1917. 280 S.

Nachdem es Oscar Fischel gelungen ist, Raffaels Werk in seinen Zeichnungen neu aufzubauen und dem großen Meister sein kostbares, ihm lange vorenthaltenes Werk wieder zurückzuerstatten, macht er sich in dieser zweiten großen Arbeit daran, die Zeichnungen der Umbrer kritisch zu sichten und namentlich Peruginos Werk zu rekonstruieren. Es handelt sich nicht nur darum, die in aller Welt verstreuten Zeichnungen, die Fischel in jahrzehntelanger Vertrautheit besser als irgendein anderer kennt, zu ordnen und zu taufen und die Beziehungen zu erhaltenen Gemälden zu erkennen — Fischel macht vielmehr den Versuch, uns Peruginos erste Schaffensperiode, von der wir ja eigentlich nur durch Vasari wissen, an der Hand der Zeichnungen wiederaufzubauen, indem er darin Schmarsows schon weit zurückreichende, aber immer wieder aufgenommene Untersuchungen fortsetzt. Dank des sehr reichen Materials, unter kluger Ausnutzung aller literarischen Überlieferung ist dieser Versuch glänzend gelungen; nicht nur ist uns der junge Perugino wieder greifbar, wir gewinnen damit die bessere und wichtigere Hälfte eines magistralen Künstlerlebens, das wir bisher nur aus der zweiten, absteigenden Hälfte erkannten. Der junge Perugino, der unter dem Einfluß Piero della Francescas steht, der an den Bernardinstäfelchen beteiligt ist, der dann Verrocchios Atelier betritt, der Meister »der sonnigen Fresken«, wird uns neu geschenkt. Alles das hatte Schmarsow schon mit feinem Spürsinn gewittert und von dem Sebastian in Cerqueto die Brücke nach rückwärts zu Verrocchio zu schlagen gesucht. Fischel füllt nun diese ganze Zeit durch die Zeichnungen und literarische Kombinationen mit einer ganzen Reihe von Arbeiten, die entweder in der Vorstufe oder doch wenigstens im Echo späterer Maler noch vorstellbar sind. Namentlich die wichtigen Bil-

[1]) *M. J. F. Bakker*, Rembrandts boedelafstand in Elseviers Maandschrift XXIX, 1—3 mitgeteilt durch *M. D. Henkel*, Kunstchronik XXX (1918/19), S. 897 ff.

der aus der Kirche der Gesuati von S. Giusto in Florenz, die 1529 verlorengingen, bekommen nun ihr altes Schwergewicht wieder, und wir ahnen die Bedeutung, die diese Arbeiten für die damaligen Florentiner gewannen. Die Gesuati haben dem Künstler dann jene Glasmalerei nahegebracht, die Peruginos Stil aus dem Freilicht in die bunte Scheibe gedrängt hat, jenen Stil, den er dann auch in die Malerei herübernahm, um sich nie mehr von ihm zu trennen. Schon Schmarsow hat immer wieder auf die Tatsache hingewiesen, daß die Sonderstellung Peruginos im Kreis der Sixtina-Maler, die ihn als Haupt über Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli, Piero di Cosimo usw. stellte, in seinem jungen Ruhm und seinem frühen Können begründet gewesen sein muß. Jetzt sehen wir, daß der junge Perugino in der Tat neben Piero della Fransecea und Melozzo als umbrischer Freilichtmaler seinen Platz hatte, und daß es begründet war, wenn ihm und nicht Melozzo das Fresko in der Apsis der alten Peterskirche zugewiesen wurde, das ja leider nur aus der Grimaldi-Zeichnung noch geahnt werden kann. Sehr stark tritt in der Florentiner Zeit Peruginos (nach 1482) sein Einfluß auf Ghirlandaio hervor, der ihn bei den Arbeiten im Palazzo dei Signori ablöst, nicht ohne des Verdrängten Entwürfe zu benutzen. Christophorus-, Pietà-, Geburts- und Kreuzigungsdarstellungen werden weiterverfolgt, sei es in der Zeichnung, sei es im Echo von Nachfolgern und späten Nachahmern. Fast können wir es als ein Geschenk ansehen, daß der Begriff des geistigen Eigentums jener gesunden Zeit noch fremd war, so daß selbst Werke, über denen die Flammen der Zerstörung zusammenschlugen, immer wieder aus den Funken sich erheben und wenigstens im entfernten Spiegel geahnt werden können. Zu all den kirchlichen Stoffen tritt bisweilen auch das Mythologische, so in dem Fragment bei Fred. Anthony White, das nach Fischels glücklicher Vermutung die linke Seite jener: »Verstrickung von Venus und Mars« darstellt, die Perugino für Isabella d'Este gemalt hatte und die Peruginos Witwe später zu veräußern sucht. Auch die Zeichnung N 82 (im Louvre) dürfte sich auf einen mythologischen Stoff beziehen; ich denke an die Geschichte der Hippo, die ins Meer geworfen wird (vgl. Bern. Fungais Bild bei Rothschild in Paris, abgeb. in meinen »Cessoni« Tafel CXV). Für die Zeit von 1473 bis 1495 gewinnt Fischel auf diese Weise nicht weniger als 45 Arbeiten, Zeichnungen und Daten, wobei die Fresken der Sixtina als nur eine Nummer gerechnet sind. Das ist eine stolze Liste. Jetzt begreifen wir erst den starken Einfluß, den nicht nur Florenz auf Perugino, sondern vor allem Perugino auf Florenz ausgeübt hat. Fischel findet starke Worte, um die »Entgeistigung und Zerstreuung« zu tadeln, die z. B. der fanatische Kultus der Perspektive über die Florentiner Kunst gebracht hat. Aus dieser Verödung hilft dem realistischen Florenz der Meister der lyrischen Linie heraus und verhilft ihm und sich selbst zu jenen stimmungsvoll ruhigen, einheitlichen Kompositionen, die fast an venezianische Conversationen erinnern. Hatte man in Florenz am Anfang des Quattrocento die einheitliche Rechnung der gotischen Tafeln allzu unbekümmert und schnell über Bord geworfen, so meldet sie sich in der 2. Hälfte des Quattrocento wieder und verhilft den Bildern zu Einheit, Aufbau und Geschlossenheit. An dieser Umprägung ist Perugino hervorragend beteiligt.

Bringt schon dieser erste Teil ein staunenswertes Material und viele neue Stücke, Beziehungen und Nachklänge — er ist mit 82 Abbildungen reich gestützt —, so schenkt uns der zweite, noch umfangreichere das kritische Verzeichnis der Blätter umbrischer Meister von Gentile da Fabriano bis zu Genga und Giovanni Santi, 253 Abbildungen zu 210 Zeichnungen. Vertreten ist der Bernardinsmeister, Bonfigli, Niccolò da Foligno, die Fiorenzogruppe, dann der junge Perugino, seine mittlere Zeit, Perugino als Lehrer Raffaels und Peruginos Atelier, im ganzen 85 Blätter. Dann wird in 112 Blättern das ganze venezianische Skizzenbuch

wieder vorgeführt, und zwar nicht, um die leidige Autorfrage neu zu diskutieren — daß es weder Pinturicchio noch Raffael sein kann, ist wohl sicher, vielmehr ist an einen der Kleinen zu denken, die in emsigem Fleiß mehr von Kartons und Skizzenblättern abgezeichnet als Skizzen vor den Gemälden selbst gemacht haben —, sondern um an dieses künstlerisch recht bescheidene und trotzdem so wertvolle Material neue Fragen der Beziehungen zu knüpfen, Fragen zur Ergänzung der nur fragmentarisch oder gar nicht erhaltenen Monumente, Fragen des Austauschs umbrischer und toskanischer Kunst. »Wertvoller als die Autorfrage bei so unselbständigen Arbeiten ist uns die Kunde, was einem Umbrer damals für Meister zu studieren lohnte, was Tradition und was Lehrplan in dieser Schule war; und überraschend bestätigt auch dieser Zeichner, wie jene große Einheit der mittelitalienischen Kunst auf den jungen Perugino wirkte und wie er diese Wirkungen mit jenen verlorenen kräftigsten Werken seiner besten Jahre zurückgab.« Es gibt kaum ein Blatt, bei dem Fischel nicht Beziehungen findet; Pollaiuolo, Allunno, Crivelli, Fiorenzo, Signorelli, Perugino, Melozzo und Justus, Raphael und Leonardo, Mantegna sind die Blätter nachgebildet. Wie man bei diesen an eine Fälschung hat denken können, ist uns Heutigen schlechthin unbegreiflich. — Bei den 28 Blättern, die zum Pinturicchio-Kreis gehören, ist Fischel sehr vorsichtig; Pinturicchio selbst ist nur ganz Weniges zugeschrieben, da sein gesamtes Studienmaterial »wie vom Erdboden« verschwunden ist. Vielleicht ist damit aber nicht so viel verlorengegangen, wie man zunächst annehmen möchte; denn er hat den feinen Kontur und die ausdrucksvolle Linie nicht beherrscht. »Immer haben seine Gestalten den Charakter puppenhafter Lieblichkeit; und wie er sie gern mit Gold tupfte, so liebte er es, sie mit Sonderbarkeiten, wie Muskulatur und Sehnen, an ihren Gliedern auszustatten. Jede Weichheit der Linie, an der man bei Perugino den Meister der Modulation spürt, fehlte ihm.« Überraschend reich tritt Spagna mit 16 Zeichnungen heraus; die alte Tradition gab ihm keine Zeichnungen, Fischel hat aber auf Grund des Ancaiani-Bildes in Berlin seine Handschrift erkannt. Timoteo Viti wird von dem Verdacht der Raphael-Fälschung definitiv befreit, dafür aber wieder in den Besitz der echten alten Blätter in London, Paris und Hamburg gesetzt, um die sich Lermolieff so wenig gekümmert hatte. Er ist nicht der Lehrer des jungen Raphael gewesen, sondern einer seiner zurückgebliebenen Genossen. Für wichtige Zeichnungen in Hamburg und im Louvre gibt das Gethsemane-Bild bei Col. Legh, Cheshire einen sicheren Anhalt. Im ganzen weist Fischel noch 15 Viti-Zeichnungen nach. Genga mit 5, Giovanni Santi mit 4 Blättern bilden den Schluß der langen Reihe.

Sie zu kritisieren fühle ich mich nicht berufen; wer von uns, die aus diesem Thema nicht das Spezialstudium ihres Lebens gemacht haben, könnte sich an Vertrautheit mit dem Autor messen? Aber überall hat man den Eindruck klug abwägender Vorsicht, zu der sich aber auch der Mut unerschrockenen Zugreifens gesellt. Was bei Fischels Raphael-Arbeit so sympathisch berührte, der positive Aufbau und die Ablehnung einer senilen Kritik, das trägt auch diese Untersuchung. »Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.« Hyperkritik ist nicht zu entbehren, und es kommt für jede Frage in der Untersuchung solch eine Zeit. Bei Zeichnungen haben wir aber einen Anhalt, den man früher gern geflissentlich übersah: das Urteil der alten Kenner und Sammler des 17. und 18. Jahrhunderts, die von keinem fremden Interesse in die Irre geführt wurden. Und wie Ludwig Justi seinen Giorgione mit einer Verbeugung vor Vasari beschließt, so hat auch Fischel Vasaris Zuverlässigkeit in bezug auf Perugino neu bestätigt.

Daß in den Zeichnungen der Umbrer die Landschaftszeichnung — bis auf ein paar Stadtveduten — ganz fehlt, kann nicht überraschen; derartiges liegt außerhalb des Rahmens der Quattrocentozeichnungen. Sie sind Figur und Detail. Das bißchen Landschaft,

das uns heute so entzückt, wurde von dem Maler in freiem Duktus jedesmal neu gestaltet. — Seltsam, daß sich unter all den Zeichnungen auch nicht ein einziger Anklang an die Trecento-Fresken in Assisi findet; sie werden von der Folgezeit mit derselben Geringschätzung vernachlässigt, die Goethe ihnen entgegenbrachte, als er in Assisi zwar den Minerva-Tempel, aber nicht S. Francesco besuchte. Nach Venedig führen recht wenige Spuren; dazwischen liegen eben doch hohe Berge. Seltsamer ist es, daß die Beziehungen zu Rom sich eigentlich auf die Sixtina-Fresken und auf Pinturicchio beschränken. Dagegen ist der Austausch mit Florenz lebhaft, aber durchaus nicht einseitig; man darf sogar sagen, daß Perugino der Arnostadt mehr geschenkt als zu verdanken gehabt hat.

Das Zutrauen zu Fischels Arbeit findet eine letzte Bewährung, wenn man ihn bei aller Selbständigkeit einmünden sieht bei Resultaten, denen schon vor ihm gewissenhafte Forscher auf der Spur waren. Hier sei noch einmal Schmarsows Name genannt, dessen umbrische Arbeiten namentlich in bezug auf den jungen Perugino den neuen Feststellungen sehr nahe kommen. Er selbst wird sich der Bestätigung durch das neue große Material ehrlich freuen. Die Morelli-Schule hat dagegen durch diese Arbeit einen empfindlichen Stoß erlitten. — Noch eins: Manche meinen, der Denkmälervorrat sei nun genug durchgearbeitet, man solle sich von jetzt an an die Systematik halten. Fischels Arbeit beweist vielmehr, daß wir jetzt erst aus der Roharbeit unserer Pioniere in die Feinarbeit treten. Die Forschung muß für beide Richtungen Platz behalten; keinesfalls aber darf die Bearbeitung der Denkmäler unterschätzt werden, wie das allmählich üblich geworden ist.

Paul Schubring.

Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Bd. 1 u. 2. Berlin 1908—1913. Leipzig 1916.

In den letzten Jahrzehnten ist es für gelehrte Gesellschaften, wie für die Regierungen der größeren Kulturvölker Ehrensache gewesen, die wissenschaftliche Arbeit ihrer Forscher auch außerhalb der eigenen Landesgrenzen mit allen ihr möglichen Mitteln zu fördern. Das kam den größeren Expeditionen einzelner ebenso gut, wie den Studienreisen der vielen Kunstbeflissenen, für die man in den Zentren einstiger Kultur wissenschaftliche Institute errichtete. Die neuere Kunstgeschichte besitzt (oder besaß?) zwei solche durch die deutsche Nation in Rom, nämlich die dem preußischen Historischen Institut angegliederte Sektion für Kunstwissenschaft und die Herziana, eine der Kaiser Wilhelms-Gesellschaft vermachte Stiftung, dazu in Florenz das Kunsthistorische Institut. Es ist die älteste Gründung, aber seine Anfänge (es ward im Herbst 1897 eröffnet) waren sehr bescheiden. Später als diese Schöpfung von Fachgelehrten, von Preußen und vom Reich Subventionen erhielt, konnten die Arbeitsräume vergrößert, die Bibliothek ausgebaut werden; und statt sich auf die selbstlose Hilfe bei den Arbeiten der kunsthistorischen Gäste zu beschränken, durfte das Institut nun darangehen, selbst unternommene Forschungen herauszugeben. Bis jetzt sind vier stattliche Bände, meist Urkundenpublikationen, erschienen, wobei am meisten zu bedauern ist, daß der zweite Teil von Poggis Duomo di Firenze ausgeblieben ist. Kleinere Forschungsergebnisse, ursprünglich Vorträge des Leiters, der Assistenten und der Gäste bei den monatlichen Zusammenkünften, sind seit 1908 in einzelnen Heften, die zusammen zwei Bände ausmachen, veröffentlicht. Von ihnen soll hier die Rede sein.

Heinrich Brockhaus der langjährige erste Leiter des Instituts, hat sich am eingehendsten mit der Lokalgeschichte von Florenz beschäftigt. Zunächst mit dem großen Plan der Arnostadt, einem Holzschnitt aus dem späten 15. Jahrhundert. Es interessierte ihn,

den Platz des Beschauers am Abhang von Bellosguardo festzustellen; in Francesco Rosselli, dem jüngsten Bruder des mittelmäßigen Malers Cosimo, sieht er den Zeichner; in Cristofero Landino und seiner Gattin Lucrezia Alberti die Auftraggeber, was uns trotz der rahmenden Kette (eine gekreuzte Kette ist das Wappen der Alberti) und dem Nachweis von deren mutmaßlichem Wohnhaus auf dem Plan nicht vollkommen überzeugt. Fruchtbarer ist der Nachweis von nichterhaltenen Kunstwerken auf dem Stadtplan, wie der Statue der Dovizia von Donatello, einer Frauengestalt, die einen Fruchtkorb auf dem Haupte trägt (wie viel spätere Robbiastatuen), die 1431 auf dem Mercato Vecchio errichtet ward und 1721 herabgestürzt ist; sowie Reste einer antiken Wasserleitung bei Rifredi, von der um 1750 noch zwei Bogen standen. Der große Holzschnitt führte Brockhaus zu Studien über den Altflorentiner Kunstverlag des Alessandro Rosselli, von dessen Umfang das Inventar nach A. R.s Tod (1525) ziemlich genaue Kunde gibt. Auch die große Ansicht von Rom in Mantua soll einem Holzschnitt von ca. 1480 aus Rossellis Verlag nachgebildet sein, wie er auch der Verleger für die Verbildlichung der ewigen Stadt in Schedels Weltchronik und Münsters Kosmographie gewesen sein kann. Christian Hülsen bestätigte mit archäologischen Argumenten diese Vermutung, und wies noch andere Nachbildungen des verlorenen Holzschnitts von Rom nach.

In den figürlichen Malereien im Schlafgemach des Palazzo Davanzati (einst Davizzi) erkannte W. Bombe die Illustration einer französischen auch ins Italienische übertragenen Novelle: Die Kastellanin von Vergi. Wichtig ist der Zusammenhang mit Frankreich, der freilich auch durch andere ober- und mittelitalienische Fresken bewiesen ist, so durch den Tristan und Isolde-Zyklus aus Palazzo Teri, der sich jetzt im Museum von San Marco zu Florenz befindet. Späterer Forschung bleibt es vorbehalten, die wichtigen Gemälde auch stilkritisch einzuordnen.

Im Anschluß an seine Studien über Umbrische Malerei hat derselbe Autor noch andere profane Bilder aus dem Schloß von Urbino zur Diskussion gestellt. Der kunstliebende Herzog Federigo da Montefeltro hatte über die mit feinen Intarsien geschmückten Täfelung in zwei Reihen übereinander die Bildnisse berühmter Denker, alttestamentliche, heidnische und christliche, anbringen lassen; und in der Bibliothek oder einem Nebenraum, wie Bombe annimmt, waren Allgorien der sieben freien Künste mit je einem Jünger derselben angebracht. Von diesen letzteren sind vier erhalten, zwei in der Berliner, zwei in der Londoner Gemäldegalerie; während die halbfigurigen Gelehrtenbilder sich heute z. T. im Louvre, z. T. im Palazzo Barberini zu Rom befinden. Die Zuweisungen sind bei den meisten strittig; sie werden hier erörtert, aber das interessante Problem der Zusammenarbeit eines namhaften Niederländers (Justus von Gent), eines tüchtigen Umbriers (Melozzo da Forli) und eines oder mehrerer Italiener von geringerer Bedeutung (Giovanni Santi?) scheinen noch keineswegs geklärt.

G. J. Kern, der sich von jeher mit den perspektivischen Konstruktionsweisen im 15. Jahrhundert beschäftigt hat, gibt eine Darlegung ihrer Anfänge in Italien. Im frühen Trecento gibt man bei Frontalansichten die parallelen Tiefenlinien als parallele schräge wieder; und verdeckt die Mittelachse, in der sie alle enden meist durch eine Gestalt, eine Inschrifttafel o. ä. Aber schon 1344 kommt im Fußbodenmuster von Ambrogio Lorenzettis Verkündigung in der Sieneser Akademie der Fluchtpunkt für die Einzelebene vor; ohne daß die Parallelkonstruktion in der Folgezeit prinzipiell aufgegeben wird; und Bruneleschi erst war es vorbehalten, den Fluchtpunkt für alle Parallelen im Bilde zu entdecken. Schon in der Antike hat man, nimmt Kern an, beide Konstruktionsarten gekannt, und schon im 13. Jahrhundert soll Vitellio, der Verfasser des »perspektivischen« Traktats, als Anhänger

der »Parallelperspektive«, die mit der sogenannten Kavalierperspektive unleugbare Verwandtschaft hat, gegen das zentralperspektivische Prinzip, das in der Folgezeit als das einzig richtige erkannt ward, polemisiert haben.

W. Biehl geht auf ein noch weniger bekanntes Gebiet, die Malerei Sardiniens im 15. Jahrhundert, ein, die von Oberitalien und Spanien abhängig, doch in einzelnen Werken eine gewisse Eigenart des Stils erkennen läßt.

P. Schulring veröffentlicht das Grabmal des Marco Pio in Carpi, das um 1450 von einem Toskaner, nicht unbeeinflußt von Jacopo della Quercia und Donatello, geschaffen ward.

W. von Bode bietet, von der Besprechung von A. Marquands Luca della Robbia ausgehend, einen Überblick über den Stand der Robbia-Forschung, die ihm selbst die wichtigsten Erkenntnisse verdankt.

Besondere Beachtung verdient Otto Hettners Vortrag über schwebende und stürzende Figuren bei Michelangelo, Signorelli und Correggio. Denn aus der Praxis des Ateliers hat der nachdenkende Künstler die Arbeitsweise der großen Vorläufer der Renaissance erkannt. Er zeigt, daß liegend gezeichnete Figuren, wenn das Blatt gedreht ward (was an den Strichlagen erkennbar wird) und die nötigen Korrekturen im Umriß erledigt sind, wie stürzende oder schwebende wirken.

Geisenheimer veröffentlicht zwei Zeichnungen von Giov. Maria Butteri aus dem Museum von Budapest, Skizzen zu seinen Gemälden am Katafalk Michelangelos, und Hülsen vermag durch eine im »Goldenen Haus des Nero« gefundene Inschrift — so merkwürdig dies in so kurzem Referate klingt — die umstrittene Frage nach dem Maler Morto da Feltre mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aufzuklären.

Zoege von Manteuffel versucht aus zwei Zeichnungen Antonio Pisanos im Louvre die Komposition eines Freskos von dem berühmten Maler und Medailleur im Mailänder Kastell nachzuweisen. Auch hier zeigt sich der Zusammenhang mit französischen Miniaturen und die damals allgemeiner werdende Sitte, das Porträt des Bestellers im Historienbilde — nicht nur als Stifter — anzubringen.

Oskar Fischel läßt durch die Zusammenstellungen mehrerer Zeichnungen den Leser den starken Eindruck miterleben, den Raffael durch den Apoll von Belvedere empfing. Das aller Erdenschwere bare »sanfte Wandeln« entsprach durchaus dem Ideal des Malers der Disputà, während Michelangelo damals die herbe Wucht der Wirklichkeit, wie er sie empfand, zu verbildlichen unternahm.

Einzelne Vorträge sind von ihren Autoren in anderen Zeitschriften veröffentlicht worden; hier ist nur der Titel kurz angegeben. Weder von ihnen, noch von einer Anzahl kleinerer Beiträge, die gleich den besprochenen von sehr verschiedener Qualität sind, kann hier im einzelnen berichtet werden. Immerhin mag die Auswahl eine Vorstellung von den wissenschaftlichen Veranstaltungen des Florentiner Instituts (an denen gelegentlich auch Italiener teilnahmen) geben. Jetzt ist es heimatlos, und niemand weiß, ob es die gastlichen Pforten je wieder öffnen wird. *F. Schottmüller.*

DIE STILISTISCHE ENTWICKLUNG DER HAUPT-BLATTFORM DER ROMANISCHEN KAPITELLORNAMENTIK IN DEUTSCHLAND UND DER WESENSUNTERSCHIED DER ROMANISCHEN BAUORNAMENTIK IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH UND ITALIEN.

EIN BEITRAG ZUR BAUORNAMENTIK IN ROMANISCHER ZEIT.

VON

ELISABETH AHLENSTIEL-ENGEL.

Mit 53 Abbildungen.

INHALT.

EINLEITUNG.

Einer Anregung durch Alois Riegl's geistvolles Buch: »Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik« folgend und zugleich gezwungen durch den quälenden Reichtum in der deutschen Bauornamentik, gedachte ich ihre Wurzeln aufzusuchen und, wenn möglich, ihre Entwicklung zu geben. Zu diesem Zweck

zog ich vornehmlich die Ornamentik der Bauten in Kleinasien und Syrien heran. Allein das bisher publizierte und mir zugängliche Material genügt nicht, um eine Verwandtschaft des Ornaments der orientalen und der okzidentalen Welt nachzuweisen resp. abzulehnen. So ergab sich von selbst eine Beschränkung auf das deutsch-romanische Ornaent. Da es sich nicht um meine Materialsammlung und Auffindung der einzelnen Motive handeln konnte, so galt es, nach einer Erkenntnis des Wesens romanischer Kapitellornamentik zu streben und weiter der Bauornamentik überhaupt, was seinerseits wieder einen Vergleich mit der Bauornamentik Frankreichs und Italiens verlangte. — Damit betrete ich ein Gebiet, das noch wenig begangen ist. Dehio streift es zuweilen mit einem bemerkenswerten Wort, und allein Richard Hamann schreitet hinein in seiner Arbeit: »Die Kapitelle im Magdeburger Dom«. Freilich untersucht er auf diesem Gebiet nur einen begrenzten Ausschnitt, die Kapitellornamentik der Übergangszeit.

Ich bin mir wohl bewußt, daß ich mich auf ein gefährliches Gebiet wage, ein Gebiet, das ganz besonders verlangt, »das ästhetische Interesse und das historische Interesse rein gegeneinander abzugrenzen«, und deshalb »der nicht leicht zu gewinnenden geistigen Schulung des Fachmannes bedarf«. (Dehio, Histor. Zeitschr. 100, S. 476.)

Es kann und will somit die folgende Untersuchung nur als ein Versuch gelten, einen ersten Lichtschimmer auf dies noch kaum bekannte Gebiet zu werfen.

Auf den ersten Blick scheint die Fülle der Motive in der deutsch-romanischen Bauornamentik schier unerschöpflich zu sein, jedoch nach einigem Zusehen treten einige Motive heraus, die in zahlreichen Variationen die ganze verwirrende Fülle ausmachen. In der sog. Übergangszeit (von Dehio mit Recht als spätromanische Epoche bezeichnet) trifft man überall auf das sog. Knollen- oder Knospenkapitell. Seine eigentümliche Blattbildung fordert geradezu heraus, über ihre Entstehung nachzudenken. In frühester romanischer Zeit erscheint das »Kernblatt«. Eine Beziehung scheint zwischen diesem und dem Knospenkapitellblatt zu bestehen, aber wo ist die Brücke? Wollte man diese Frage zum Gegenstand einer Untersuchung machen, so gab es nur einen Weg. Die Erscheinungsform des »Kernblattes« und die Erscheinungsform des oben genannten Blattes des Übergangsstiles mußte festgestellt werden. Nach Wölfflins Klarlegung der Begriffe Renaissance und Barock sind wir gewöhnt, mit ihrer Hilfe den Stil eines Kunstobjecktes zu untersuchen. Wenn nun das Kernblatt, wie die Analyse feststellte, als »renaissancemäßig« und das Knospenkapitellblatt als »barock« erkannt war, so konnten die bis dahin fehlenden Zwischenstufen nur eine Abwandlung des »renaissancemäßigen« Blattes in das »barocke« vorstellen, d. h. es mußte allmählich das Lineare, das von dem Bauglied Isolierte des Blattes verschwinden, um einer Verschmelzung des Ornaments mit dem Bauglied (Kapitellkörper) Platz zu machen. Dabei mußte der Umrißlinie und der Form des Blattes an sich nach

und nach die Bedeutung genommen und der Akzent auf die Masse und auf die Beziehung der Masse des Blattes zur Masse der Kapitellkörper gelegt werden. Dieser Entwicklungsgang konnte an einigen Zwischenformen nachgewiesen werden. In diesem Kernblatt und seiner stilistischen Entwicklung ist das Besondere des deutsch-romanischen Kapitellornaments am klarsten repräsentiert.

In innerer Beziehung aber zu dieser stilistischen Entwicklung, zu dieser Stilfrage steht das Problem des Wesens der Kapitell- und der Bauornamentik überhaupt. Nebenformen zu letzten Typen des Kernblattes lenkten den Blick auf die Bauornamentik in Frankreich; Italiens Leistung auf dem gleichen Kunstgebiet durfte daneben nicht ignoriert werden, und so dehnte sich die Untersuchung auf Italien aus. Als Maßstab, an dem gemessen wurde, als Vergleichsobjekt galt stillschweigend das antike Ornament, galt seine Erscheinungsform als gelöstes, als wirkliches Ornament. Je nachdem nun das Ornament diesem analog gebildet wurde oder als heterogen zu diesem erschien, nach Art des Kernblattes, unterschied die Untersuchung zwischen eigentlich »romanischem« und »germanischem« Bauornament. Und zwar nannte ich »romanisch« das Ornament der Länder mit romanischer Bevölkerung und »germanisch« dasjenige der Länder mit vorwiegend germanischen Elementen. Doch diese Scheidung des Ornaments nach seinem Wesen und bedacht mit den Namen »romanisch« und »germanisch« dürfte kaum angenommen werden, und so schlage ich vor, zwischen französisch-italischem oder antikisch gebildetem und deutschem Ornament zu unterscheiden, wobei die letzte Art auch in Frankreich vertreten wäre. Dehios Beobachtung von einem charakteristisch germanischen Stilgefühl auf dem Gebiet der Baukunst läßt sich somit auch in der Ornamentik beobachten. Die Rassenfrage an sich hat bei der Untersuchung keine führende Rolle gespielt.

TEIL I.

Da die Meinungen über den Beginn der romanischen Kunstepoche sehr auseinandergehen, so gilt es zunächst eine Erörterung darüber anzustellen.

A. Dehio und von Bezold geben in ihrer »Kirchlichen Baukunst des Abendandes« Bd. I in einer Fußnote zu Seite 150 die verschiedenen darüber herrschenden Ansichten wieder. Sie schließen sich weder de Caumont, Franz Mertens, noch Kugler, Otte oder Lübke an, bemerken aber zum Schluß, daß »wir mit unserer Auffassung Schnaase näher kommen und am nächsten Springer (im Textbuch zu Seemanns Bilderbogen), der zwar die karolingische Epoche auch noch nicht als eigentlich romanisch gelten läßt, aber doch von ihr den Anfang des Mittelalters im kunstgeschichtlichen Sinne datiert«.

Auf Seite 149 der »Kirchlichen Baukunst« tragen Dehio und von Bezold ihre eigene Ansicht vor. »Die landläufige Chronologie«, sagen sie, »die den Be-

ginn der romanischen Epoche in runder Zahl auf das Jahr 1000 ansetzt, ist aus unklarer Fragestellung hervorgegangen. Von Beginn kann, wie wir sahen, nur in bedingtem Sinne die Rede sein, dann aber muß dessen Termin um zwei Jahrhunderte weiter hinaufgerückt werden. Die nächstfolgenden Abschnitte werden den Nachweis führen, daß schon von zirka anno 800 in der fränkischen Baukunst gewisse neue, aus dem herkömmlichen altchristlichen Schematismus merklich heraustretende Motive auftauchen; und zwar durchweg solche Motive, die wir in dem fertigen System als vorzüglich charakteristisch wiederfinden.« Diese Motive werden dann in Kürze angeführt. Auf den folgenden Seiten von 149 bis 198 werden diese Motive an den einzelnen Bauwerken nachgewiesen [1]), und damit wird der Beweis erbracht, daß mit Karl dem Großen im kunstgeschichtlichen Sinne eine neue Epoche angeht, d. h. daß »der Platz, der innerhalb der allgemeinen Entwicklung dem fränkisch-karolingischen Bauwesen zukommt, am Eingang in die Geschichte des Romanismus ist« (S. 150). »Denn,« wie Dehio Seite 149 sagt, »kommt es bei der Beurteilung einer Epoche nicht darauf an, wieviel sie noch vom Alten beibehalten hat, sondern wieviel sie neue Resultate gewonnen und gesichert hat. »Und dies ist, nach Dehios überzeugender Beweisführung, zu karolingischer Zeit geschehen. Damit wäre die Frage nach dem Beginn des Mittelalters und der romanischen Kunstepoche für die Baukunst erledigt. Es bleibt die Frage offen für die Gebiete der Buchmalerei und der Bauornamentik. Wenden wir uns zuerst der Buchmalerei zu.

Wir finden über sie in der »Trierer Adahandschrift« in dem von Janitschek geschriebenen Kapitel zusammenhängende Betrachtungen. Ich nehme das für unsere Frage Wichtigste heraus. In der Darstellung des Menschen ahmt die karolingische Buchkunst antike und altchristliche Vorbilder nach, »die wenig gelingen«. Ich möchte vielmehr sagen, die zuweilen in seltener Güte gelingen, z. B. im Evangeliar Karls des Großen in der Wiener Schatzkammer. Antike Motive der Gewandbehandlung treffen wir an, die sehr selten antiken Geist atmen. In der Buchmalerei herrscht also nach Janitscheks Meinung lediglich Nachahmung in verschiedener Güte.

Was die Buchornamentik betifft, so ist ihr Abhängigkeitsverhältnis von der klassischen Ornamentik viel stärker als z. B. vom antiken Orient oder Irland Mosaikmalerei, Sarkophagskulptur und antike Handschriften sind die Vorbilder. Worin aber die Bedeutung der antiken Buchkunst für die karolingische ganz besonders liegt, das ist, wie Janitschek sagt, daß »die karolingische Ornamentik von der klassischen lernte, jedes Motiv ganz harmonisch auszugestalten und es

[1]) Erweiterung des Grundrisses der Basilika zur Gestalt des lateinischen Kreuzes; doppelte Chöre; doppelte Querschiffe; häufige Ersetzung der Säule durch den Pfeiler oder alternierende Kombination beider Stützengattungen; Krypten; Glockentürme.

als solches abzuschließen, so daß es auch ohne Rahmung als Ganzes wirkt«. (Werke weströmischer, antiker und christlicher Herkunft bilden dabei die Vermittlung.) »Was der karolingischen Buchkunst ein eigenes Gesicht gab, ist das Flechtwerk, in dem sie selbständige Leistungen aufweist, so daß man von karolingischem Flechtwerk reden darf.« Damit ist konstatiert, daß die Buchornamentik »neue und gesicherte Resultate gewonnen« hat, einmal in der Aneignung des obersten Kompositionsgesetzes für Ornamente und dann in der Ausbildung des Flechtwerks; somit muß man die Buchornamentik karolingischer Zeit gleich der Baukunst als am Eingang zur romanischen Kunst stehend bezeichnen.

Von der Wandmalerei ist zu sagen, daß sie kein eigenes Können aufweist, sich vielmehr völlig an die antike Buchmalerei und Ornamentik anlehnt.

Wie aber steht es mit der Bauornamentik in karolingischer Zeit? Was finden wir? Ganze Bauglieder, ganze antike, originale Kapitelle auf ihren Säulen aus Rom und Ravenna sind über die Alpen geschleppt worden, um die auf fränkischem Boden entstandenen Bauten zu schmücken. Von Urkunden ist es für einige Bauten bezeugt, so für das Münster zu Aachen, den Palast zu Ingelheim [2]) und für die Salvatorkirche zu Werden. Wo das schriftliche Zeugnis fehlt, muß das prüfende Auge urteilen. So müssen wir die vier jonischen Kapitelle der Michaelskirche zu Fulda für antik erklären. Daß sie nicht für ihren jetzigen Standort gebildet wurden [3]), zeigt ihre stellenweise Zerstörung, vor allem aber ist der edle Schwung der Linien undenkbar für diese Zeit und auch einer viel späteren noch nicht eigen. Wie in Deutschland gearbeitete korinthisierende Kapitelle aussehen, zeigen die Kapitelle zu Verden, vom XI. Jahrhundert, ebenso in Corvey und St. Maria im Kapitol in Cöln. Ja sogar das XII. Jahrhundert hielt sich mit Recht nicht für fähig, antikisierende Kapitelle von höherer Qualität zu schaffen, deshalb berief man nach Mainz und Speyer italienische Künstler. (Näheres davon später!) Bei den jonischen Kapitellen in Fulda ist noch besonders hervorzuheben die weiche malerische Behandlung der Blattformen, das Verschwommensein der Umrisse. Dieser stilistische Charakter bedingt nach dem ewigen Kreislauf in der Kunst als Vorstufe eine Periode linearen, plastischen Sehens.

2) Clemen wendet sich in seinem Aufsatz über den »karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim« gegen die Annahme, daß die Ingelheimer Säulen aus Rom und Ravenna stammen, indem er auf die Stelle bei Einhard verweist (Vita Carolic. 26), der dort nur von Aachen spricht. Clemen lehnt aber auch für Aachen aus Rom und Ravenna importierte Säulen ab, sie seien vielmehr Römerbauten im fränkischen Lande entnommen. Der Syenit, aus dem sie in Aachen, Ingelheim oder anderen Orten seien, die Clemen Seite 81 anführt, sei hessisch und entstamme den Steinbrüchen (von Römern angelegt) auf dem Felsberg an der Bergstraße. Einerlei für uns, woher der Stein stammt, jedenfalls handelt es sich um antike und römische Arbeiten.

3) Dehio meint ganz allgemein S. 149: »Diese (die Konstruktions- wie die Zierformen) halten sich noch ganz im Geleise der verfallenen und barbarisierten Spätantike. Sehr natürlich; denn eine eigene Formenwelt brachten die Germanen nicht mit, und, um die römische zur romanischen umschaffen zu können, mußten Auge und Hand zuvor durch die Nachahmung der ersteren sich durchgeschult haben.«

Wo war diese aber in deutschen Landen vorher, vor Fulda, am Leben? Auch aus dieser stilistischen Überlegung heraus müssen die jonischen, barock gearbeiteten Kapitelle als antike gelten.

Von der berühmten und wegen ihrer Einreihung in eine bestimmte Zeit so viel besprochenen Torhalle zu Lorsch muß hier auch ein Wort gesagt werden[4]). Ich kann die prachtvollen jonischen und korinthischen Kapitelle ihrer Längswand nicht für deutsche Arbeit in Anspruch nehmen. Wenn diese Torhalle aus der Zeit Ludwigs des Jüngeren herrühren soll, also gegen das Ende des IX. Jahrhunderts, und dafür ist kein Beweis erbracht, so können die Kapitelle nur antik sein. Diese hohe Stufe in bezug auf Komposition und Arbeit steht ohnegleichen in diesem und noch späteren Jahrhunderten, wie schon oben gesagt. Es ist uns überliefert, daß am 21. März 1090 ein großer Brand Kirche und Kloster vernichtete. Lasteyrie bemerkt sehr einleuchtend, wie es möglich gewesen wäre, daß ein Bau wie die Torhalle, der doch in nächster Nähe der Kirche habe stehen müssen, bei dem Brand habe verschont bleiben können. Ich setzte, ehe ich das Kapitel bei Lasteyrie gelesen hatte, die Torhalle als zur Zeit der Neubauten in Lorsch, die von 1090 bis 1130 stattfanden, und nahm für die Halle das zweite Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts an. Selbst für diese Zeit aber bleibt die Schönheit der Kapitelle rätselhaft und nicht glaubhaft als deutsches Erzeugnis. Ich schließe mich daher Lasteyrie an, der den Bau nicht als eine Leistung germanischen Kunstkönnens ansehen kann und auf den Wechsel der Besitzer des Klosters aufmerksam macht. 1232 kam es an die Erzbischöfe von Mainz, von diesen an die Zisterzienser und schließlich an die Prämonstratenser. Lasteyrie weist ferner darauf hin, daß die Torhalle in ihrem Wechsel an farbigen Steinen[5]), ihren Giebeldreiecken, ihren kannelierten Pilastern völlig vereinzelt in Deutschland steht, wogegen in Frankreich die genannten Merkmale im XI. und XII. Jahrhundert häufig vorkommen[6]). Er hält somit die Torhalle für französische Arbeit. Das ist durchaus glaubwürdig; denn für Frankreich und französische Künstler bedeuten solch hochkünstlerische Arbeiten, bedeutet solch wunderbare Nachahmung der Antike nichts Wunderbares. Man vergegenwärtige sich die klassische Schönheit der Kapitelle aus Südfrankreich und Burgund vom XI. Jahrhundert ab. Von der Herrschaft der Römer an war man ja in der Übung geblieben, antike Kapitelle nachzuahmen.

---

4) Dehio sagt von der Torhalle: »Tiefer als bis in die Zeit Ludwigs des Deutschen wird man nicht herabgehen dürfen; denn Anlage und Formensprache stehen völlig im Banne römischer Tradition.«

5) Clemen, der die Torhalle auch für karolingisch hält, sagt in einer Anmerkung in seinem Aufsatz über den Karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim, daß dem Lorscher Triumphbogen am nächsten der Torbau in St. Martin in Angers steht, »der den farbigen Wechsel von Steinen gleichfalls an allen Bogen zeigt«.

6) Als Beispiel für das Giebeldreieck: die Westfassade der alten Kathedrale Sainte Marie in Vaison (Vaucluse), 11. Jahrhundert nach Martin; die Nordfassade des Querschiffes vor der Kirche St. Etienne zu Nevers.

Das Resultat der Forschung nach einer selbständigen karolingischen Bauornamentik ist also bis jetzt negativ; und wir müssen uns nach weiteren karolingischen Bauten umsehen. Es ist ja wenig aus dem IX. Jahrhundert auf unsere Tage gekommen, und zu dem Wenigen gehört selten die Ornamentik. Von Corvey ist uns aus dieser Zeit nichts erhalten, ebensowenig von der Salvatorkirche in Fulda. Die Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau weist keine Ornamentik auf, wir finden hier nur »Kapitelle in Bossenform nach byzantischer Art« (Adler). Die Kapelle im Domkreuzgang in Regensburg entbehrt ebenfalls der Ornamentik. Die korinthischen Kapitelle in Echternach sind inschriftlich 1678 (Dehio) ausgehauen. Neben den obenerwähnten importierten antiken Kapitellen finden sich aber noch, in geringer Zahl, Versuche von deutscher Hand, sie nachzubilden. So ein Kapitell in Aachen, das vom Dom herrühren soll, und ein halb zerstörtes im Mainzer Museum, das von Ingelheim stammt. Es sind in beiden Exemplaren dicke, klobige Blätter, noch mit glattem Rand, an denen aber schon begonnen wurde, die Rippen der Akanthusblätter nachzubilden. Über den Blättern Voluten, kaum ausgehauen. Ein unglücklicher Versuch! Vielleicht, daß der Aachener Stein von den Bauleuten verworfen wurde, da doch Aachen nur antike Kapitelle aufweist. Ein Kapitell zu Wasserburg am Inn an der Kirchhofsmauer ebenfalls eine Nachahmung des korinthischen Kapitells, von dem nicht klar ist, weshalb es, auch von Clemen, karolingisch genannt wird (abgebildet bei Sighart, Geschichte der Künste in Bayern, S. 60); ich setze es in das X. Jahrhundert. Weshalb, davon später. In Lorsch ein karolingisch-korinthisches Kapitell, Blätter klein gefiedert, über ihnen Voluten, klein und dünn. Das alles ängstlich und unbeholfen. Die in Nymwegen erhaltenen korinthisierenden Kapitelle bei Dehio Taf. 303 Nr. 9 und 10 können unmöglich aus dem IX. Jahrhundert sein, wie Dehio annimmt. Wenn man so weit war mit der Nachbildung der alten Vorbilder, warum holte man dann für Aachen und Ingelheim antike Kapitelle? Nr. 9 ist etwa in das XI. Jahrhundert zu setzen; Nr. 10 scheint mir fremde, vielleicht französische Arbeit. Clemen zählt in seinem Aufsatz über den karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim S. 82 ff. einige Kapitelle von dem Palast auf und bezeichnet einige (sie sind zur Zeit im Museum zu Mainz) als karolingisch. Nach seiner Numerierung »zwei Pfeilerkapitelle Nr. 7 und 8 als sicher karolingisch, ebenso ein Bruchstück Nr. 6, in zweiter Linie 4 und 5«. Als Beweis führt Clemen eine mangelhafte Technik[7]) an, die im scharfen Gegensatz zu der guten der übrigen in Ingelheim gefundenen Kapitelle steht. Das früher erwähnte Ingelheimer Kapitell ist identisch mit Nr. 4 nach Clemen. Technisch auf gleicher Stufe mit

7) Seite 84 im »Karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim«: »Eine schwerfällige ungeschickte Meißelführung, die dem Vorbilde nicht nachkommen kann, das gänzliche Mangeln aller und jeder Bohrlöcher, das Vorherrschen scharfer, kantiger Stoßflächen an Stelle der weichen Rundungen der antiken Akanthusblätter. Eine Unterarbeitung kommt nicht vor, der Grund ist nicht geglättet, sondern rauh gelassen usw.«

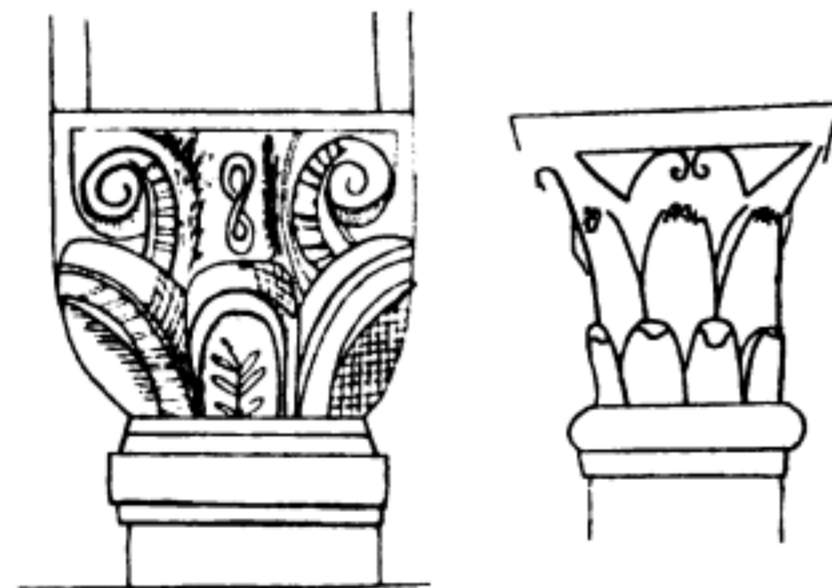
den Ingelheimer als karolingisch erkannten Kapitellen stehen die aus Lorsch stammenden. Es handelt sich um Trapezkapitelle, die eine Verzierung mit Schuppen und kleinen Blättern zeigen. Die Ingelheimer Kapitelle bedeuten eine Nachahmung des korinthischen Kapitells, entweder mit ausgeführten Akanthusblättern oder einem Kranz von Blättern, »die nur eine innere Umrahmung zeigen« oder »eine dreifache Stellung von oben geöffneten, unten geschlossenen Kelchen«. Dies letzte Motiv nennt Clemen ein »spezifisch karolingisches«, er nennt zum Vergleich die Kapitelle in der Krypta St. Etienne d'Auxerre in der Kirche von Lémenc bei Chambery und ein Kapitell, im Musée d'Antiquités zu Soissons (Hôtel de ville) aufbewahrt; doch an den beiden zuerst genannten schon einige Abweichungen vom Ingelheimer Motiv. Auch das Kapitell mit doppeltem Kranz von »flachen, scharfkantigen, nur mit einer Mittelrippe versehenen Blätter kommt noch anderwärts vor, ähnlich im Museum zu Arles, etwas verändert ein Kapitell im Kapitelhaus des Mainzer Domes und an den vier Hauptsäulen des Triumphbogens zu Lorsch«. Das Mainzer Kapitell ist aber ein sehr fragwürdiges Stück: die volutenartige Einrollung der Blattspitzen deutet auf eine Zeit, da das Rollwerk in Blüte stand, und ich schließe mich den Kunstdenkmälern an, die es »eine stümperhafte Nachahmung« nennen, »weder karolingisch noch romanisch«.

Neben diesen Nachbildungen korinthischer Kapitelle sei noch zweier oder dreier (das Kapitell vom südlichen Wendelturm zu St. Castor in Coblenz gehört auch hierher) Versuche gedacht, die das jonische Kapitell zum Muster nehmen. In der Wiperty-Krypta zu Quedlinburg ein Kapitell, das statt von einem Säulenring von einer viereckigen Platte aufsteigt, das Kapitell rollt sich in seiner letzten Höhe nach zwei entgegengesetzten Richtungen ein und bildet je eine spiralige Wulst. Ebenso in Gandersheim. Anders das jonisierende Kapitell in St. Gallen. Hier rollt sich die Deckplatte ein.

Es muß noch außer St. Gallen an einen anderen karolingischen Bau in der Schweiz gedacht werden: an das Kloster zu Münster in Graubünden (nach den Kunstdenkmälern 805 zuerst erwähnt). Hier finden wir, außer antiken Palmetten und Motiven von altchristlichen Sarkophagen, ein eigenartiges und selbständig germanisches Formelement, das Geflecht in verschiedenen Motiven. Doch nicht allein in der Schweiz sind diese autochthon germanischen Ornamente zu finden, in Lorsch hat sich ein Kämpfer von einem Pfeiler der Kirche erhalten, mit Riemengeflecht und Voluten, in der Art des Flechtwerks in alten Handschriften, sagt Humann und datiert mit VIII. Jahrhundert. Eine weitere Begründung für das Datum gibt er nicht; das Ornamentstück könnte ebensogut aus dem IX. Jahrhundert stammen, da die Hörnerbildung, Voluten, wie Humann sagt, nicht weit entfernt sind von solchen Bildungen in karolingischen Initialen. Auch in Frankreich ist ein Stück Flechtwerkornament erhalten, in Cravant près de Loches, auf einem Pilaster (abgebildet bei Lasteyrie S. 152).

Wenn wir französisch-karolingische Bauten zur Untersuchung der Ornamentik heranziehen, so finden wir in Saint-Romain le Puy ein Kapitell, das offenbar das korinthische zum Vorbild hat. Auf der Mitte der Seiten und in den Diagonalen je ein in den Kapitellkörper eingemeißeltes, tief konkaves Blatt, klein gefiedert, darüber Voluten in den Diagonalen. Über dem Blatt auf der Mitte der Seite je eine Rose oder ein Gebilde einer solchen ähnlich (Lasteyrie). Fast dasselbe Kapitell ist in Alliate in Italien zu finden (nach Lasteyrie, dieser nach Catteneo), nur statt der Rose ein typisch-longobardisches Achtergeflecht (Abb. 1). In Germigny-des-Près ist erhalten ein Kapitell mit klein gefiedertem Blatt an Stelle des Akanthus, außerdem kleine Voluten ohne Formgehalt; oder an dem gleichen Bau in den Diagonalen der Kapitelle große, aufrecht stehende Palmetten, die den Charakter eines Friesornamentes tragen.

Man vermißt vielleicht in der Aufzählung karolingischer Ornamentstücke die Erwähnung der vier Säulenkapitelle in der Altertumshalle in Seligenstadt, die »vielleicht« nach den Kunstdenkmälern »von der älteren Einhardsbasilika stammen«. (Abb. 2.) Nach Dehio von der Laurentiuskapelle, er nennt sie »frühest romanisch«. Ich setze sie ins X. Jahrhundert.


Abb. 1. Abb. 2.

Doch es erübrigt sich, ein vollständiges Verzeichnis aller noch existierenden gut oder schlecht erhaltenen, karolingischen Ornamentstücke zu geben; ich habe die wichtigsten genannt, und darnach kann ein Urteil über die Bauornamentik in karolingischer Zeit abgegeben werden.

Der Schluß ist der, daß es keine eigentlich karolingische Bauornamentik gibt. Ihre Charakteristik ist eine große Unbeholfenheit auf technischem und kompositionellem Gebiet, ein künstlerisches Nichtkönnen. Da, wo die Ornamentik selbständig zu sein scheint, im Flechtwerk, entlehnt sie aus einem andern Kunstzweig, aus der Buchornamentik. In ihrer Nachahmung antiker Motive zeigt sich ein Übersetzen ins Kleinliche (Lorsch und Germigny-des-Près). Daneben finden wir das Geständnis völligen Unvermögens, indem antike Kunstarbeit naiv verwendet wird. Während die Baukunst und die Buchornamentik in karolingischer Zeit Neues, Eigenes aufzuweisen haben und somit für sie eine neue Epoche beginnt, bleibt die Bauornamentik in der Nachahmung antiker Vorbilder befangen, sie bleibt von dem neuen Geist, der sich in der Baukunst jener Tage offenbart, unberührt.

Die Epoche romanischer Kunst beginnt somit für sie nicht hier, die karolingische Zeit zeigt in der Bauornamentik neben der Entlehnung aus der Initialornamentik ein langsames und mühseliges Aussterben antiker Motive.

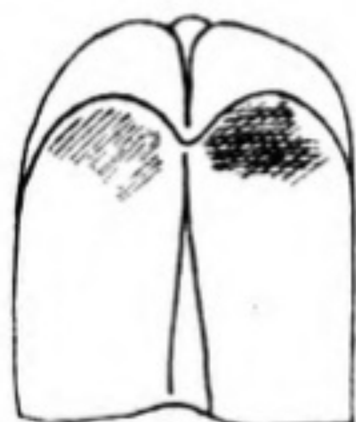
B. Machen wir nun auf dem Gebiet der Bauornamentik einen Schritt ins X. Jahrhundert hinein, so bemerken wir den ersten Trieb, den ersten Ausdruck selbständigen Schaffens. Und dies macht sich bemerkbar in einem eifrigen Suchen nach neuen Motiven, in zahlreichen Versuchen, dem antiken, dem überlieferten korinthischen Kapitell etwas Neues abzugewinnen. Man geht dabei gleich kühn vor, indem man die beiden Motive des korinthischen Kapitells nicht mehr zusammengesetzt bringt (was sollte daraus Neues entstehen, hatte doch die Antike dafür klassische Beispiele gegeben?), sondern man trennt die Motive, Voluten und Akanthus. Man nimmt die Voluten als einziges Motiv für ein Kapitell und das Akanthusblatt ebenso. So versucht man die verschiedenartigsten Bildungen. Man bedeckt den Kapitellkörper mit Voluten, die in doppelten scharfen Stegen aufgelegt scheinen, die über dem Halsring durch Verschlingungen verbunden sind, die, gekrümmt aufsteigend, sich nach den Diagonalen wenden; man verbindet große, die Diagonalen von beiden Seiten her in $1/2$-Acht-Schwingungen begleitende Voluten mit Lilien und Halbpalmetten-Motiven; man umrandet das Würfelkapitell (vielleicht dies das erste in Deutschland und nicht in Essen) mit Tauen und schmückt seinen Schild mit Lilienblüten und Bandgewinden. Dies alles in der Unterkirche der Stiftskirche zu Quedlinburg, auch Heinrichsbau genannt, von Heinrich I. begründet. Dies Suchen ist bemerkenswert, ist ein aktives, ein lebensvolles Suchen und steht im starken Gegensatz zu dem müden der karolingischen Zeit, das als gedankenarm und passiv sich zu erkennen gibt. In all diesen Gebilden aber erschöpft sich nicht der neue Geist; er hat sich noch nicht zur Klarheit durchgerungen, er kämpft noch mit einer Vielheit von Formen, er hat noch nicht die eine entwicklungsfähige Form gefunden. Wir finden neben den erwählten Motiven Kapitelle, die einen Kranz von zwei Reihen oder auch eine Reihe aufrechtstehender, ganzrandiger Blätter zeigen, die man »schilfblattähnlich« oder »keimbätterartig« oder auch »Akanthus in Bossenform« zu nennen sich gewöhnt hat. Ihre Spitzen fallen nur wenig über, ihre Aufseiten oder Vorderseiten sind mit kleinlichem Blattwerk besetzt. Dünne lange Voluten mit kleinen Köpfen steigen über dem Kranz von Blättern auf, die Rose auf der Mitte der Seiten (wie auf dem antiken Muster) in primitiver Form gegeben als vierblättrige Sternblume. Eine Häufung von Motiven, eine kleinliche Linienführung.

Doch daneben das Neue, die eine neue Form, die sich, wie wir später sehen werden, als lebenskräftig erweisen sollte. Es tritt hier wiederum, wie an den eben erwähnten Kapitellen, das Blatt auf, das bis jetzt die drei obengenannten Namen in unserer Literatur führt. Ich gebe ihm einen neuen Namen, den Namen »Kernblatt«, und zwar übernehme ich das Wort und seinen Begriff aus Eichwedes Dissertation: »Ein Beitrag zur Baugeschichte der Stiftskirche zu Königslutter«. Eichwede bezeichnet damit ein bestimmtes kahles Blatt, das in Ferrara, Verona und Königslutter vorkommt. Der Unter-

schied von diesem und dem Quedlinburger ist leicht festzustellen. (Siehe die Abbildung bei Eichwede S. 13, Abb. 4 und ferner die Tafeln.) (Abb. 3a, b, c.) Der Überfall ist verschieden, am Überfall ist eine Rippe noch deutlich. Das Hauptcharakteristikum von Eichwedes Kernblatt ist, daß es nicht bloß auftritt, sondern mit einem Akanthusblatt bedeckt ist, während das Quedlinburger Kernblatt eben kahl erscheint. (Dem Quedlinburger kommen nahe Kernblätter an einigen der Konsolen, die den Rundbogenfries in Verona tragen.) (Abb. 4.)

Ich entlehne trotz der Unterschiede der beiden Blätter (Verona und Quedlinburg) den Namen, weil tatsächlich auch in Quedlinburg das kahle Blatt den Kern des antiken Akanthusblattes bedeutet [8]).

In Quedlinburg also eine Reihe Kernblätter, die unmittelbar vom Säulenring aus aufsteigen. (Abb. 5.) Sie stehen ziemlich steif, sind nur in einem spitzen Winkel vom Kapitellkörper abgewendet und fallen leicht über. Der Überfall wirkt wie ein angehängter Zapfen. Voluten steigen auf und wenden sich nach


Abb. 3a.

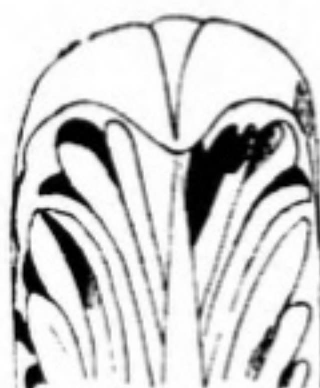
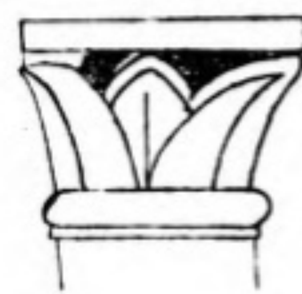

Abb. 3b.


Abb. 3c.


Abb. 4.

den Diagonalen des Kapitells. Ihre Einrollung ist spiralig. Ich behalte trotzdem den Namen Voluten bei, da sie die Stelle der antiken Voluten einnehmen. Sie sind stark plastisch im Vergleich zu den oben geschilderten, die scharfkantig, wie aus zwei Strähnen aufgelegt scheinen. Oder eine Reihe steifer Kernblätter mit einem Zapfen wie oben, ohne Mittelrippe und über dieser Reihe Voluten, die untereinander durch Schnüre verbunden sind.

An einem anderen Kapitell auch Kernblätter, deren oberer Kranz vor Gehäusen steht (Abb. 6), d. h. jedes Kernblatt steht vor einer Vertiefung, die in den drei Dimensionen genau dem Kernblatt entspricht, so daß das einzelne Blatt wie aus seinem Gehäuse hervorgequollen scheint (unter dem Druck der auf dem Kapitell wirkenden Last). Über diesem Kranz von Kernblättern je auf der Mitte der Seite und in der Diagonale Steinklötze. Man kann diese erklären als Bestandteile des antiken Abakus oder auch als die in Stein erstarrten Voluten. Auf einem der Kapitelle sind auf diesen Steinklötzen klein und unbedeutend Voluten

[8]) Daß die Erinnerung an den Ursprung des Kernblattes in späteren Zeiten nicht verschwunden ist, deutet z. B. ein Kapitel in der Ostkrypta des Domes zu Bamberg an, wohl von 1111 (der zweiten Weihe); eine Reihe Akanthusblätter und eine Reihe reiner Kernblätter.



Abb. 5.

aufgelegt. Ein gleich geformtes Kapitell aber ist ohne Voluten auf uns gekommen. Ich fand zwar die Notiz (bei Schäfer) »unfertig«. Warum stand der Meister davon ab, es zu vollenden? Ich kann aber nur annehmen, daß das Weglassen der Voluten gewollt sei; denn man möchte doch nicht glauben, daß ein Zufall das neue Motiv geboren habe. Das gleiche Kapitell findet sich z. B. an den Reliefs an der Westwand der Bußkapelle zu Gernrode, allgemein auf X. Jahrhundert datiert, und ebenso in Corvey. (Abb. 7a, b.)

Also Kernblätter kleinlich mit Blattwerk bedeckt, oder nur einfach die Blätter mit Voluten oder auch ohne Voluten. Was bedeutet das Auftauchen des Kernblattes? Eine Emanzipation von der Antike und zugleich die Erkenntnis, daß man sich mit

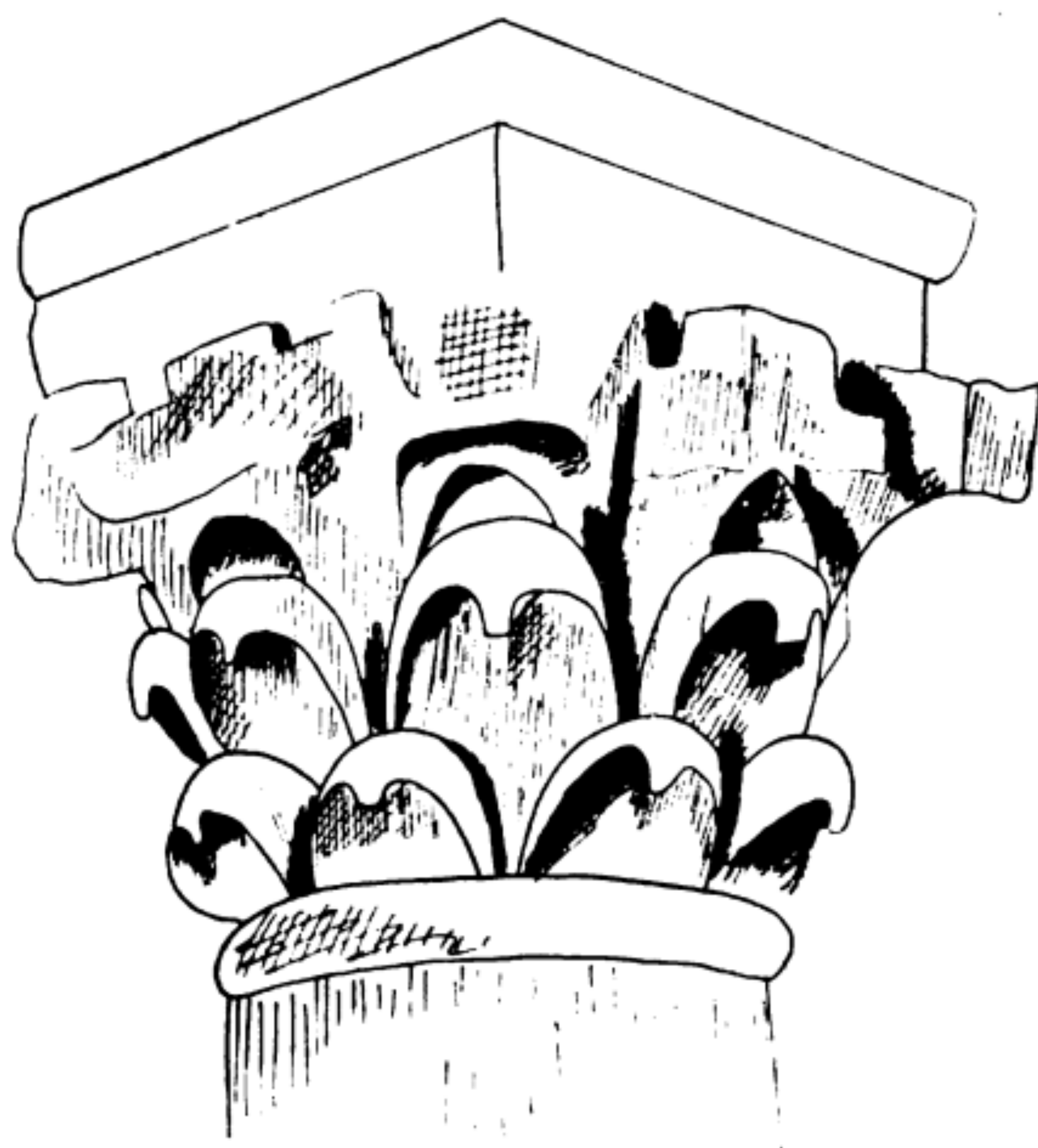


Abb. 6.



Abb. 7a.



Abb. 7b.

dem Problem der Kapitellornamentik selbständig auseinanderzusetzen habe, daß man nicht ferner sklavisch die Lösung übernehmen dürfe, die die Antike gefunden hatte. Damit aber war der erste Schritt zur Lösung des Problems getan. Praktisch war der Schritt geschehen, indem man aus dem überlieferten Kapitell die Hauptmotive, Blatt und Voluten, herausgriff, das Blatt in seiner Kern-

form gab und die Volute dazu, einfach und groß, oder auch diese letzte als Überfluß beiseite ließ. Daß man grüblerisch, suchend zu Werke gegangen war, beweist die Reihe von Kernblattkapitellen, deren chronologische Folge sich wohl mit der von mir gegebenen deckt.

Dieser erste selbständige Schritt bedeutet aber den Anbruch einer neuen Zeit, und so rechne ich von hier ab in der Bauornamentik den Beginn des Mittelalters, den Beginn der romanischen Kunstepoche, und errichte hier den zeitlichen Grenzpfahl, der eine Altes wiederholende von einer Neues schaffenden Zeit trennt.

Hält man Umschau in dem schier unerschöpflichen Reichtum an Kapitellornamenten, der sich von nun ab entwickelt, so will es unmöglich scheinen, in dies Chaos (siehe Dehios Wort darüber[9])) Ordnung zu bringen. Nach einiger Betrachtung jedoch stellt man fest, daß die Zahl der Motive nicht so groß ist, wohl aber bedeutend die Zahl ihrer Variationen. Das Hauptmotiv, das Kernblatt nun, dessen Auftauchen wir soeben beobachteten, macht eine Entwicklung durch, die ihr Ende mit dem Beginn der gotischen Epoche erreicht. Da diese stilistische Abfolge ganz besonders charakteristisch ist für das Wesen romanischer Kapitell- und Bauornamentik überhaupt, so werde ich sie im folgenden darzulegen versuchen.

Das Kernblatt kommt im X. Jahrhundert noch an verschiedenen Orten vor, ob in Abhängigkeit von Quedlinburg oder nicht, ist kaum zu entscheiden; ich möchte eher ein unabhängiges Entstehen annehmen; man versuchte eben an verschiedenen Orten, sich von der Antike zu emanzipieren. Aus der Zeit vom Ende des IX. zum Anfang des X. Jahrhunderts ist die Peterskirche in Werden erhalten (nach Effmann). Vielleicht aus dieser Zeit in der Ostarkade der Südempore ein Kapitell (Abb. 8) mit einem doppelten Kranz von je acht Kernblättern mit erhaben gearbeiteter Mittelrippe, darüber große, nach den Diagonalen sich wendende, wenig eingegrabene Voluten. Hier, in dem Beibehalten der Blätterzahl des antiken Kapitells ein strengeres Sichhalten an das Vorbild. Die großzügige Art der Blätter und der Voluten, die im Gege satz stehen zu der einen Kernblattart mit kleinlichem Blattwerk in Quedlinburg, gibt für das Werdener Kapitell die Vermutung eines späteren Datums als die genannten Quedlinburger Blätter.

Aus der zweiten Hälfte des X Jahrhunderts finden wir im Querschiff in Gernrode an Kapitellen eine Reihe steifer Kernblätter. Zwischen je zweien sol-

9) Dehio, Bd. I S. 668: »Vielmehr schuf sich der individualistische Trieb der Germanen ein Feld, auf dem er ganz frei schaltete und eine unerschöpfliche und unübersehbare Mannigfaltigkeit der Formen aufsprießen ließ. Eine Klassifikation dafür finden zu wollen, in der alles und jedes rein aufginge, wäre verlorene Mühe.«

cher Blätter steigt eine Blatthülse auf, der zwei Volutenstengel entwachsen, deren Enden (in Volutenbahn) in Halbpalmetten auslaufen, oder auch eine Reihe abwechselnd großer und kleiner Kernblätter (mit Mittelrippe versehen) liegt steif und flach am Kapitellkörper an. Die Ränder der Blätter biegen sich fast schon von unten auf weich um und fallen mit geringer Spitze über. Voluten in nur angedeuteten Blatthülsen steigen über den kleinen Kernblättern auf, kaum ausgeführt über diesen eine zweite Reihe Voluten, die sich spiralig einrollen.

Zu diesem Typus der steifen, unschön wirkenden Kernblätter, zu den Voluten in Blatthülsen, gehören die bekannten Kapitelle in St. Justinus in Höchst [10]), die ich somit in die zweite Hälfte des X. Jahrhunderts setze.

In Pfalzel, dem alten Kloster bei Trier, ist das Kernblattmotiv an zwei Kapitellen erhalten. Effmann setzt sie auf die gleiche Stufe mit den Kernblattkapitellen am Westbau in Trier, der aus der Zeit Poppos stammt, 1019

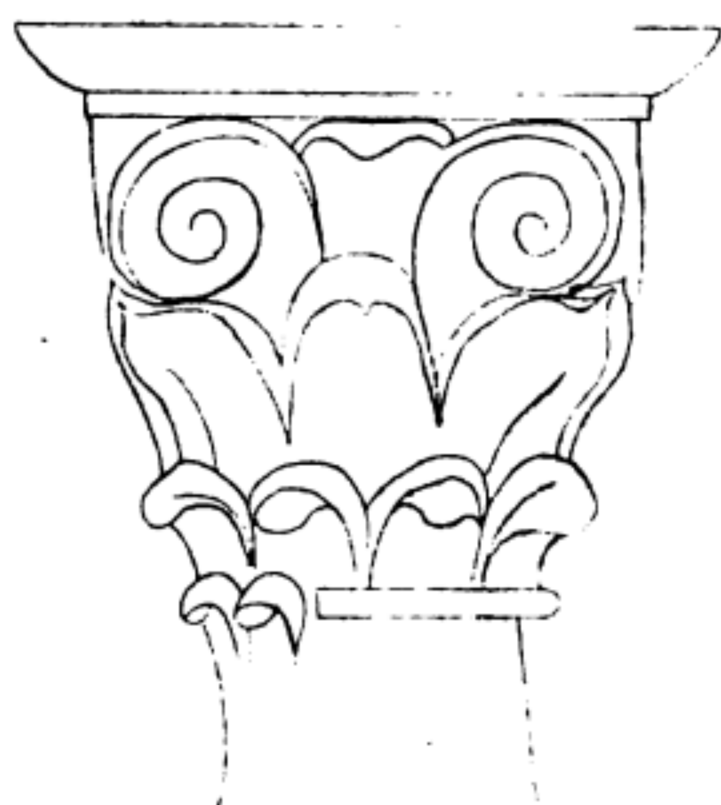


Abb. 8.



Abb. 9.



Abb. 10.

bis 1047 (erst um 1074 zu einem Abschluß gebracht, nach Effmann). Ich setze die Pfalzelkapitelle früher, da die Trierer im Vergleich zu ihnen einen stilistischen Fortschritt bedeuten. Darüber weiter unten.

Hier in Pfalzel auf Wandsäulen im Chor Kapitelle mit einem Kranz von Kernblättern, die zusammenhängend, nicht einzeln vom Säulenring aufsteigen, darüber keine Voluten, sondern der Kapitellkörper ladet weit in Kegelform aus. Ein anderes, bei dem die Kernblätter in zwei Reihen einzeln aufsteigen; doch sie überschneiden sich und fallen in gefälligem Schwung über. Über ihnen, aus

[10]) Die hohen kannelierten trapezförmigen Kämpferstücke in Höchst finden ein Analagon in einem sehr ähnlichen unter den Bauresten des Saales vom Kaiserpalast in Nieder-Ingelheim, von dem Strigl sagt, »er entstamme einer Bauperiode aus nachkarolingischer Zeit« (1875 zum Abbruch gelangt). Nicht unwahrscheinlich, daß ein Neubau stattfand für den von Otto I. 965 nach Ingelheim berufenen Fürstentag. Auch Eicken setzt die Höchster Kapitelle in die zweite Hälfte des X. Jahrhunderts. Ich sehe keinen Grund, weshalb die Höchster Kapitelle auf direkten orientalischen Einfluß zurückzuführen seien; Vorbilder für die hohen Kämpferstücke sind in den ravennatischen Bauten zu suchen. Hohe Kämpferstücke auch in der Kapelle der Abdinghof-Kirche zu Paderborn, und noch einmal in Paderborn, in der Bartholomäuskapelle; auch in Essen, in den Arkaden des Seitenschiffs X. saec. 11 (Dehio).

wagerechter Lage kommend, große Voluten, die sich in den Diagonalen zu einer großen Volute vereinigen. Hier also eine Verschmelzung des Motivs des korinthischen Kapitells (in vereinfachter Form als Kernblätter) und des Motivs des ionischen Kapitells, die großen wagerecht liegenden Diagonalvoluten. Im älteren Teil der Krypta des Münsters zu Essen aus dem X. Jahrhundert (Clemen) ein Kapitell mit Kernblättern (Abb. 9). Eine Reihe und große Voluten! Wohl zweite Hälfte des X. Jahrhunderts wegen der größeren Klarheit, die hier schon herrscht.

Nun sind wir an das Ende des X. Jahrhunderts angelangt und in die Zeit der grandiosen Westbauten, die in ihrer Einfachheit und Großzügigkeit ihresgleichen suchen: Werden, Essen, Corvey, St. Pantaleon in Cöln, Limburg a. d. Hardt, Hersfeld, Münster-Eifel (nach Rathgens ihre Vollendung ins XI. Jahrhundert reichend), etwas später die Westwerke der Dome zu Goslar, Hildesheim, Minden, Paderborn, der Stiftskirche zu Gandersheim. Mit diesem in die Tat umgesetzten Gedanken, eine geschlossene Westfront auf die einfachste Form zu bringen, tritt auch das schlichte Kernblattmotiv des Heinrichbaues in Quedlinburg auf, z. B. am Westbau zu Corvey.

Von Hersfeld, Limburg a. d. Hardt, Münstereifel ist an Ornamentik aus dieser Zeit nichts erhalten, nur schlichte Würfelkapitelle. Essen an seinem Westbau, zweite Hälfte des X. bis Anfang des XI. Jahrhunderts (Humann, von Dehio anerkannt), seinem achteckigen Westturm (Abb. 10) bedeutet den ersten Schritt auf dem Wege der Entwicklung des Kernblattes. Die Pilaster, außen am Westturm und am großen Gurtbogen im Inneren, haben Kapitelle, an denen die Zahl des Kernblattes gesunken, d. h. seine »Schaubarkeit« erhöht ist. Ein Kernblatt auf der Mitte der Seite und je eins an den Diagonalen, darüber senkrecht die Steinklötze, wie früher in Quedlinburg. Der Schmuck des Kapitells ist hier also reduziert auf die geringst zulässige Zahl von Kernblättern. Von diesen ist jedes einzelne als Individuum aufgefaßt; denn es ist streng isoliert von seinem Nachbarblatt.

Eine Nebenform des Kernblattes oder auch Variation möchte ich die Blattform nennen, die wir an den oberen Säulenpaaren der Bögen der Empore antreffen (Abb. 11). Die Blätter sind abgerundet, nicht einzeln, sondern steigen untereinander verbunden, in einem Kranz vom Säulenring auf. Stark plastisch, doch kaum überfallend. Über diesem Blätterkranz je in der Mitte der Seiten und in den Diagonalen ein in den Block gehauenes Dreieck, mit der Spitze nach oben. Ein auffälliges Motiv, das auch außen am achteckigen Westturm zu finden ist. Zwei Säulenkapitelle, die nach Humann »jedenfalls von den Säulen der obersten Turmfenster stammen«, zeigen einen unteren Blätterkranz, gleich der eben beschriebenen Form, darüber eine Reihe Kernblätter mit »leistenartig aufliegender, nach unten keilförmig zulaufender Mittelrippe« versehen. Darüber wieder die

Dreiecke. Das zweite Säulenkapitell ähnlich, doch auch verwandt durch Deckplatte und Kelchrand dem Pilasterkapitell des großen Gurtbogens [11]). Kernblätter auch im Seitenschiff. (Abb. 12.)

Auch in Clus im Herzogtum Braunschweig frühes XI. Jahrhundert, zwei Reihen Kernblätter, dickfleischig, steifstehend, mit erhabener Mittelrippe

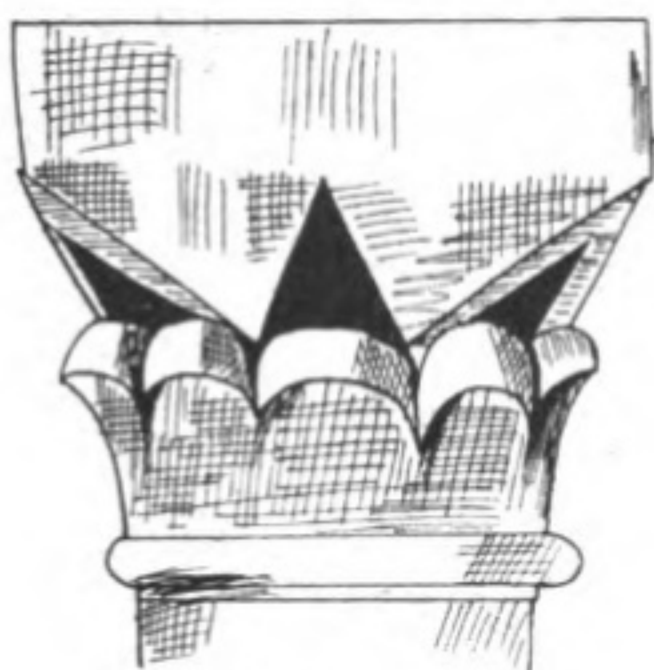


Abb. 11.

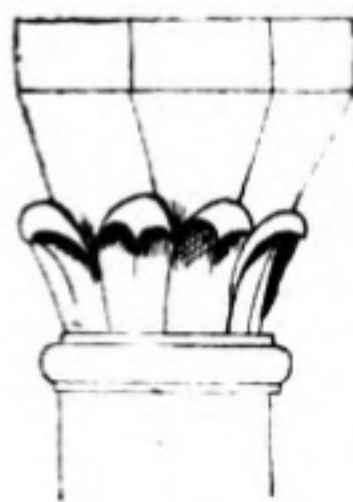


Abb. 12.

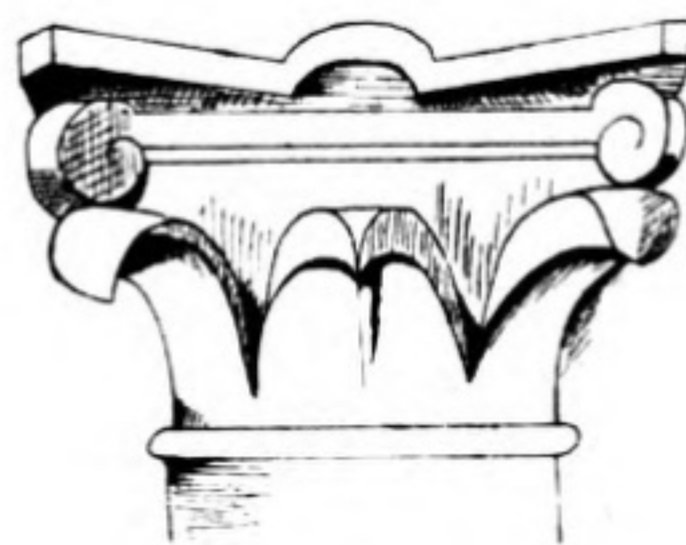


Abb. 13a.

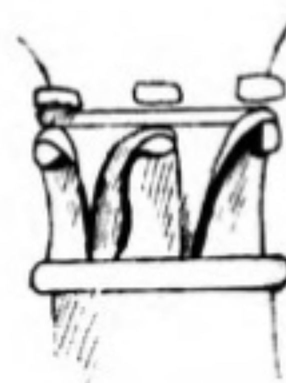


Abb. 13b.

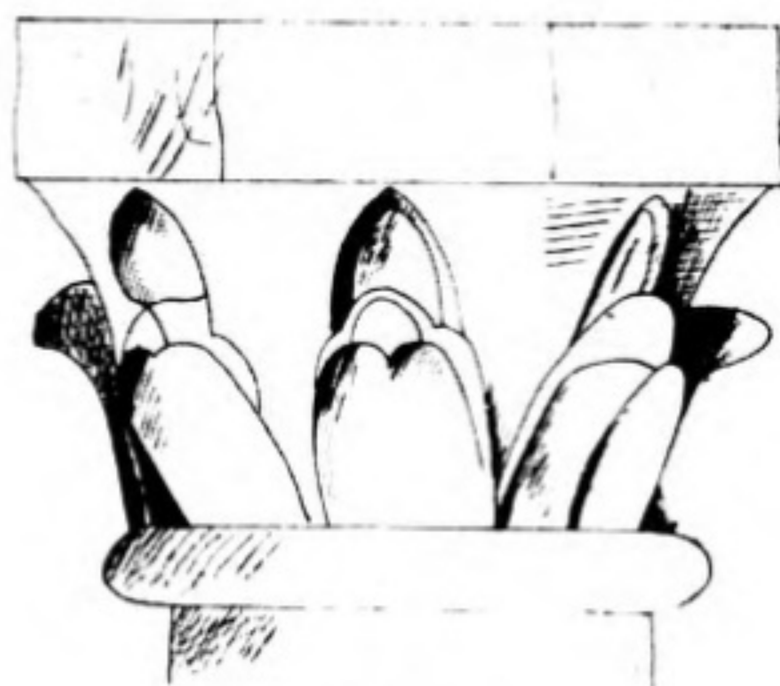


Abb. 14.

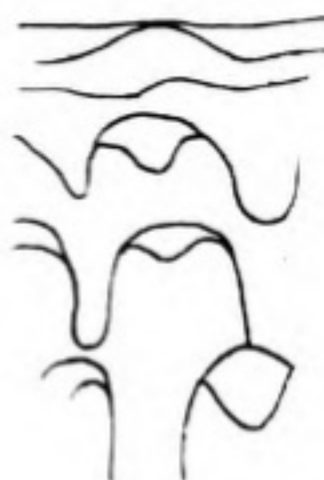


Abb. 15a.



Abb. 15b.

(drei solche Kapitelle), und ein Kapitell mit Kernblättern, die mehrere Rippen zeigen, »deren mittelste in einer Rosette endigt« (Kunstdenkmäler).

Von diesen verschiedenen Arten Kernblatt kehre ich zurück zu dem Essener Blatt (der Pilasterkapitelle innen und außen am Westbau), das isoliert von seinem Nachbarblatt ein Individuum repräsentiert. Dieselbe Stufe der Entwicklung am

[11]) Es seien hier die jonisierenden Kapitelle in der Emporenkammer im Essener Westbau erwähnt. Hamann spricht hier von Kapitellen, die sich der sogenannten Kompositform nähern: »Der unter dem Eierstab befindliche Kelch wird aber bei diesen Kapitellen von keinem Blätterkranz umgeben.« In einer Anmerkung: »Ein Umstand, welcher wohl Veranlassung gegeben hat, diese Kapitelle bisher als jonische aufzufassen.« Man kann diese Kapitelle aber nur als Kompositkapitelle erklären, wenn man sie in Beziehung setzt zu Bildungen in der Lombardei, z.B. in Lucca. Dort an der Kathedrale (Hauptfassade) Säulenkapitelle, an denen zu oberst die wagrecht liegenden, nach den Diagonalen sich wendenden Voluten zu sehen sind. Zwischen den Voluten der Eierstab und darunter erst ein Kapitellkörper, der mit wechselständigen Akanthusblättern bedeckt ist.

Westbau des Doms zu Trier (außen die Pilasterkapitelle). (Abb. 13a, b.) Hier freilich in den Diagonalen noch kleine Voluten; doch sie wirken deutlich als Begleitmotiv und versuchen in keiner Weise den klaren Klang des Hauptmotivs zu übertönen. Doch am gleichen Westbau das Kernblatt auch ohne Voluten.

Das Kernblattmotiv am Westbau des Doms zu Hildesheim [12]). Nach Zeller 1061 errichtet von Hezilo. Von den abgerissenen Kapellen des Westbaues und von dem noch erhaltenen Teil zeigen einige Kapitelle die Kernblätter von Quedlinburg, die Gehäuse und die in Stein erstarrten Voluten. Auch ein Kapitell mit nur einer Reihe Voluten ohne Gehäuse, wie in der sächsischen Stiftskirche. Ebenso an der von Hezilo 1068 begonnenen Stiftskirche zu St. Moritz bei Hildesheim (Abb. 14), auch Gandersheim. Derselbe Typus auch am Westbau des Doms zu Minden und in der Stiftskirche zu Vreden. Im Dom zu Trier sind im Mittelschiff Pilasterkapitelle (Abb.15, a, b) erhalten, die den klaren Typus von Essen zeigen.

Man findet noch weiter das Kernblatt in Wunstdorf in Sachsen. Die obere Reihe Kernblätter steht steif aufrecht, die untere ebenso geformte fällt leicht über. Daß die Säule mit Kapitell ein Rest vom Bau des IX. Jahrhunderts sei, kann ich nicht glauben; denn ich nehme an, daß in Quedlinburg eher als in Wunstdorf ein neues, eigenes Motiv gefunden sei. Das Kernblatt tritt gelegentlich auch in Verbindung mit Voluten auf, so in der Kirche zu Zyfflich (im ältesten romanischen Bau des Clever Landes, wie die Kunstdenkmäler sagen) Mitte XI. Jahrhundert; auch in Huyseburg (Provinz Sachsen) ist es zu finden, im Langhaus. Ich schätze Ende XI. Jahrhundert, weil hier in seltener Harmonie die zwei Motive, Kernblatt und Voluten, vereinigt sind.

Typus I. Genug, es erübrigt sich, alle Fälle aufzuzeichnen, in denen das Kernblatt vom Typus I vorkommt, sei es in der Form von Quedlinburg oder in der geläuterten von Essen und Trier. Das m. E. von Quedlinburg zuerst gebrachte Kernblattmotiv tritt allenthalben auf. Die Herrschaft des antiken, des korinthischen Kapitells ist dahin, und wenn es später, wie wir finden werden, noch wieder gebildet wird, so tritt es nicht mehr in antiker Form auf, sondern in einer Umbildung durch das romanische Stilempfinden (siehe die korinthischen Kapitelle in Wunstdorf, Hildesheim usw.). Und wenn mit Quedlinburg eine neue Epoche für die Bauornamentik anbricht, so hat sich in Essen und Trier eine noch unklare stilistische Formensprache zu einer klaren durchgerungen. Diese Sprache ist die Sprache der Linie, d. h. die Linie herrscht, die Linie des Umrisses, die Linie der Hauptrichtung im Motiv. Mit diesem linearen Sehen geht zusammen ein isolierendes Sehen, d. h. es steht jedes Motiv für sich. Das Herausholen des Einzelmotivs kann aber nur geschehen durch hochplastische Arbeit. Wir haben

[12]) Schon früher 1015 (Zeller) an den Bernwardschen Erztüren.

also eine Zeit der Hochplastik, wir haben einen linearen Stil. Und so datiere ich um die Wende zum XI. Jahrhundert einen Renaissancestil der Ornamentik. (Essen ist fertig zu Anfang des XI. Jahrhunderts, Trier erst gegen 1074.)

Ein Renaissance-Stil im Sinne der italienischen Renaissance-Architektur, nicht der Bauornamentik gleicher Zeit; denn diese tritt streng genommen als Hochrenaissance ins Leben; sie bringt in ihren Linien, den Umrissen des reichen Akanthusblattwerks schon Bewegung, den Vorboten des Barock. Die deutschromanische Bauornamentik ist zur Zeit ihres Entstehens wie die italienische Renaissance-Architektur ganz linear, ganz auf das Einzelmotiv, auf die Summe von Einzelmotiven aufgebaut.

Was diese früh-romanische Epoche neben dem Erringen einer stilistischen Formensprache als bedeutend charakterisiert, ist die Tatsache, daß sie das jonische Kapitell bald aufgab. Man erkannte, daß seine Motive, Voluten und Eierstab, nicht entwicklungsfähig sind, daß man hier nur ewig nachahmen konnte, und das verschmähte die junge Kunst. Mit dieser Erkenntnis aber geht Hand in Hand das Bewußtsein von der Unmöglichkeit, das jonische Kapitell mit Bögen zu kombinieren. Wie die italienische Renaissance empfand man, daß nur der Druck wagrecht aufliegender Lasten (gerades Gebälk) durch die seitwärts ausweichenden Voluten der jonischen Kapitelle wohlgefällig zum Ausdruck kam, daß aber der ansteigende, senkrecht auf das Kapitell wirkende Bogen die senkrecht aufsteigenden und unter der Last sich beugenden Blätter (wie am korinthischen Kapitell) verlangte.

Neben der emanzipierten Richtung in der Ornamentik, die das Kernblatt in einem bestimmten Stil brachte, gab es, wie oben angedeutet, noch hie und da eine kleinlich das antike Vorbild nachahmende. Man findet sie an den Emporenkapitellen von St. Maria im Kapitol in Cöln, an den Kapitellen der Ludgeridenkrypta zu Werden und ebenso in der Ludgeridenkrypta zu Helmstedt, wie in der Krypta zu Vreden.

Rathgens hebt von den korinthisierenden Kapitellen von St. Maria im Kapitol die strenglinige Stilisierung hervor, die im Gegensatz stehe zu der älteren stumpferen Behandlung antiker Reminiszenzen der karolingisch-ottonischen Zeit wie in der Bartholomäuskapelle zu Paderborn von 1017. Nun sind diese Kapitelle in Paderborn doch nicht unter deutsche Kunstarbeit einzureihen; denn eben ihr weicher malerischer Charakter (Rathgens sagt »verschwommene Behandlung«) geht nicht zusammen mit der oben beschriebenen Ornamentik in Deutschland, die ganz linear ist und hochplastisch. Sie sind deshalb als italienische Arbeit anzusehen. Wenn Rathgens die Kapitelle in St. Maria im Kapitol weiter in Gegensatz setzt zu korinthisierenden in Speier und Mainz, so ist dazu zu bemerken, daß es sich auch hier um Erzeugnisse fremder Künstler (Italiener) han-

delt, was Kautzsch für Mainz dargetan hat, und wie Denio und von Bezold für Speyer vermuten.

Es handelt sich bei den Kapitellen in St. Maria im Kapitol wohl um eine kräftige strenglinige Behandlung; jedoch ist hervorzuheben, daß die ganze Komposition in ihrer strengeren Anlehnung an die Antike, in ihrem Vielerlei von Motiven einen Rückfall in eine bereits verlassene Richtung bedeutet.

Effmann setzt die Pilaster- und Säulenkapitelle der Lugderidenkrypta zu Werden in das XI. Jahrhundert, weil sie »untrennbar« zu Bauteilen gehören, die ohne Zweifel aus diesem Jahrhundert stammen. In die Zeit gehören, ihrer stilistischen Verwandtschaft wegen, auch die Säulenkapitelle der Ludgeridenkrypta zu Helmstedt. Die Pilasterkapitelle zu Helmstedt, die Effmann mit den Säulenkapitellen auf eine Stufe setzt, können aber nur aus einer späteren Zeit stammen, Anfang des XII. Jahrhunderts; denn sie zeichnen sich durch Harmonie und Großzügigkeit sehr bemerkbar vor den Säulenkapitellen aus.

Auch in Corvey noch einmal Nachahmung des antiken korinthischen Kapitells [13]). In Minden am Westbau findet man mit dem Kernblatt Voluten in akanthusartigen Blatthülsen sitzend. Ebenso in Corvey. Doch diese retrospektive Richtung, die sich da und dort äußert, vermag ebensowenig wie eine fremde geometrisierende (Gernrode) die Herrschaft des Kernblattes zu erschüttern; ein ernsthafter Konkurrent ist einzig und allein das Würfelkapitell mit seiner Ornamentik.

Das XI. Jahrhundert kommt über die Form des Kernblattes vom Typus I nicht hinaus. Das Deutschland, das im Zeichen seiner drei großen Dome steht, Speier, Mainz, Worms, arbeitet mit großen Volumina, liebt das Würfelkapitell mit seiner schlichten Ornamentik oder ohne jede Ornamentik, vermag aber nicht irrationelle Größen, Licht und Schatten in weiterer Konsequenz zu verwenden, und so behält es den linearen Typus des Kernblattes bei.

Es fragt sich, was die Ornamentik der drei Dome für die Entwicklung des Ornaments im allgemeinen bedeutet, ob sie ein retardierendes oder ein vorwärts drängendes Moment ist.

Die Ornamentik in Speier ist insofern als ein negatives »Vorwärts« zu bezeichnen, als sie durch eine erneute Zusammenstellung von Kernblatt und Volute und andererseits der Verwendung des einfachen Kernblattes bewies, daß das Kernblatt allein das Lasttragen des Kapitells versinnbildlicht und daß die Voluten nur überflüssiges Beiwerk waren. Sie waren eben das Begleitmotiv in einem vielstimmigen Satz gewesen und konnten gegen eine Stimme, das Hauptmotiv, nur eine verlorene Stimme bedeuten. Daß man aber neben dem allein vorgetragenen Motiv des Kernblattes wieder auf das den reinen Klang des Haupt-

[13]) Aber nur an einem von vier Kapitellen; drei haben Kernblätter.

motivs störende Motiv griff, führe ich auf lombardische Künstler zurück (Voluten als Begleitung des Kernblattes kommen in Italien vielfach vor). Es waren solche in Speier unzweifelhaft am Werk, obwohl wir bis jetzt keine schriftlichen Beweise dafür haben. Die Voluten anzubringen war ja schon einmal überwundener Standpunkt gewesen. (In Trier waren sie quasi als Verstärkung der Kapitellecken gedacht.)

Was die Ornamentik im Mainzer Dom betrifft, so finden wir in dem (nach Grein) ältesten Teil von 1081—1097 nur schmucklose Würfelkapitelle; das Kernblatt ist hier nicht verwendet.

Wir machen deshalb im Dom zu Mainz einen Schritt ins XII. Jahrhundert hinein, um die oben gestellte Frage nach der allgemeinen Bedeutung seiner Ornamentik zu beantworten.

Nach Meyer-Schwartau stammt das Querschiff des Mainzer Domes aus dem XII. Jahrhundert. Von den reichen korinthischen Kapitellen abgesehen, die ohne Zweifel von deutschem Geist nicht entworfen und von deutschen Händen nicht gebildet wurden, nehme ich auch die übrige Ornamentik für italienische Arbeit in Anspruch; da sie ein besonders sicheres Entwerfen und eine vollendete Technik zeigen. Ebenso sind die Kapitelle der St. Afra-Kapelle von lombardischen Meistern geschaffen. Das auf Tafel XX, Fig. 6 bei Meyer-Schwartau abgebildete Kapitell findet für sein Blattmotiv, das trotz seines einem Akanthusblatt ähnlichen Aussehen als gesprengte Palmette aufzufassen ist, eine Vorstufe in einem Emporenkapitell von St. Ambrosio in Mailand [14]). Bei Dehio Tafel 322 N. 11 und mit 2 H. saec. 11 bezeichnet.

Das vielfach abgebildete Kapitell mit Kernblättern, die untereinander verbunden und in denen der untere Teil wie in einer Hülle steckt, ist in dieser Form der Kernblätter in Deutschland fremd. Das Zusammenhängen der Kernblätter ist im linearen Stil in der Zeit nicht denkbar; das Zusammenhängen der Blätter tritt erst später auf, als ein neuer Stil sich Bahn gebrochen hat. Davon sei später die Rede. Auch tragen die ganze harmonische Komposition und die großen Voluten den Stempel italienischen Kunstgeistes (Meyer-Schwartau, Tafel XXIII) [15]). Das »Affenkapitell« in St. Afra ist auch fremde Arbeit; denn so kapriziös, mit Sicherheit ein völlig heterogenes Motiv in ein mit alten, bestimmten Motiven konservativ behandeltes Thema zu bringen, bedeutet eine hohe Stufe stilistischen und technischen Könnens. Man spricht immer nur von italienischer Künstlerarbeit in Mainz, sollte hier nicht ein französisches Erzeugnis vorliegen?

---

[14]) Dasselbe Motiv an den Bronzegittern im Aachener Dom, die teils für antik gehalten, teils wegen ihrer mangelhaften Technik als karolingische Arbeit bezeichnet werden. Sonst das Motiv vielfach in romanischer Zeit in der Buchornamentik zu treffen.

[15]) Verwandte Exemplare an der Fassade von St. Michele zu Lucca, nur, daß die Voluten nicht von oben herunterkommen.

Deutsch dagegen sind die Ornamente auf den Kapitellen der Laufgangsäulen der Apsis, von denen Nr. 16 bei Meyer-Schwartau Tafel XXV mir eine Übersetzung des oben beschriebenen Kapitells auf Tafel XXIII Nr. 3 der St. Afra-Kapelle in den deutschen damaligen Stil zu sein scheint.

Wir haben damit einen Maßstab für das kompositionelle und technische Können jener Tage, wenn es sich darum handelt, einen fremden Entwurf nachzuarbeiten.

Von deutscher Hand herrührend wollen mir auch scheinen die steifen aufrechten Kernblätter mit Mittelrippe von der Ostkuppel auf Tafel XXII Nr. 1. Sollten die über diese Kränze sich senkenden, die Deckplatte umklammernden Voluten und die Rosen nicht vielleicht eine lombardische Zutat sein? Der Stilcharakter ist hier barock durch die Verschmelzung von zwei Formen, Deckplatte und Volute. Sollte die Ausführung auf gleicher technischer Stufe stehen wie die Kernblätter, so muß ich doch den Entwurf einem fremden Hirn zuerkennen.

Die Kapitelle des Stiftschores weisen nicht die glückliche Harmonie auf, wie die korinthischen und Kompositkapitelle, und doch nenne ich auch sie fremde Arbeit, die Arbeit eines Meisters von geringerem Können.

Die korinthischen Kapitelle der St. Emmeram-Kapelle sind deutsche Arbeit; für italienische Künstler ist die Vielstimmigkeit des quasi Frieses über den Blättern nicht denkbar. Ein verballhorntes Kompositkapitell! (Ein Vielerlei von Motiven findet sich an den übrigen Kapitellen des Stiftschores und ebenso an den Laufgangkapitellen.)

Mainz also hat die Ornamentik nicht vorwärts gebracht; die fremden Künstler unterdrücken mit ihrer reifen Kunst die junge deutsche; so daß hier nur wieder ein unselbständiges Arbeiten in Erscheinung tritt.

Was Worms anbetrifft, so ist das Kernblatt hier nicht vertreten, und so ist der Bau für diese spezielle Untersuchung ohne Bedeutung. Um nun endlich den Gang der Entwicklung des Kernblattes weiter zu verfolgen, komme ich zum Typus II.

Typus II. Er ist anzutreffen im Mittelschiff des Doms zu Trier, aus der Zeit, als der Zentralbau in einen Langbau verwandelt wurde, nach Dehio 1120 bis 1124 [16]) (Abb. 16). Das Kernblatt steigt breit und in parallelen Linien auf, je eines auf der Mitte der Seiten und in den Diagonalen. Vom Grunde vollkommen gelöst. Das Blatt in den Diagonalen strebt höher hinauf und fällt in eine mit dreiblättriger Lilienform besetzten Spitze oder einfach runder Spitze in größerem Schwunge über; das Blatt von der Mitte der Kapitellseite, das etwas niedriger steht, endigt nach oben ebenso und führt auch die gleiche Bewegung aus.

[16]) Das Kernblatt vom Typus II kommt in Frankreich später vor, z. B. in der Kathedrale S. Jean zu Lyon aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Dort an den Pilasterkapitellen im Chor; doch wird der Fußpunkt der oberen Reihe Kernblätter von der unteren Reihe verdeckt.

Eine Entwicklung bedeutet der Umstand, daß das klare, renaissancemäßige, isolierende Sehen verschwunden ist; denn es findet eine Überschneidung des mittleren und des seitlichen Blattes statt, auch sind mehrere Rippen erhaben ausgearbeitet, die Schatten und Lichtwirkung in erhöhtem Maße bringen. Die Blätter sind nicht mehr in einer Ebene entwickelt, sondern in zwei Ebenen, die hintereinander liegen, so daß ein Vor und Zurück ent-entsteht und damit eine Bewegung in die Tiefe. Der erste Schritt in einen neuen Stil hinein! Obwohl die Linie noch herrscht! (Die einzelnen Pilasterkapitelle an der Wand im Mittelschiff, die ich beim Renaissancetypus des Kernblattes erwähnte, zeigen keine Überschneidung, wie es auf den ersten Blick scheinen mag; denn die Blätter stehen vor einer senkrechten Ebene, untereinander.)

In die gleiche Zeit und als gleichen Typus II setze ich die Kernblätter mit


Abb. 16.

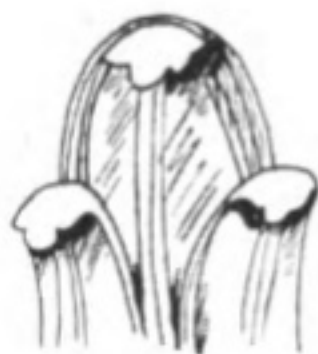
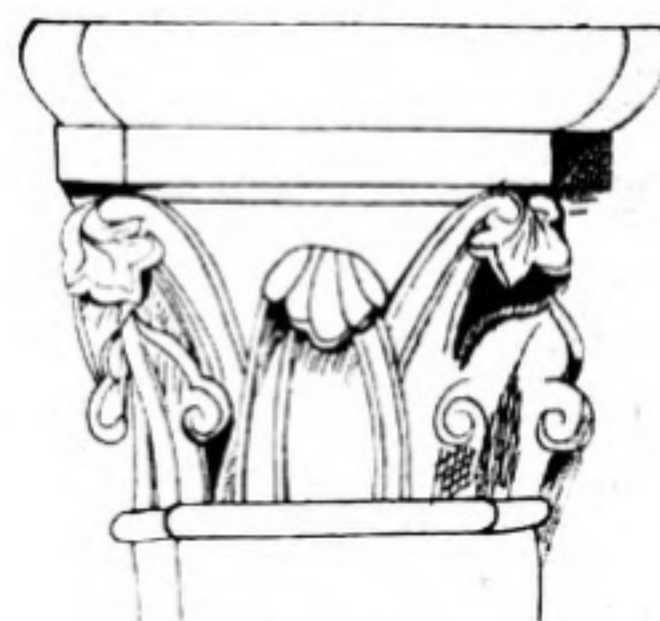

Abb. 17.


Abb. 18.


Abb. 19.

Mittelschiff der Martinskirche in Münstermaifeld, obwohl ihr Kapitell einen gotischen Bogen trägt.

Der zweite Typus des Kernblattes ist nicht häufig, sogar selten anzutreffen, vielleicht, weil im XII. Jahrhundert so viel an den bereits bestehenden Kirchen gebaut wurde, wobei vielleicht manches Kapitell durch ein »modernes« ersetzt wurde, vielleicht aber auch, weil die Entwicklung mächtig vorwärts schritt.

In St. Godehard in Hildesheim von der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts (erbaut 1133) ist das Blatt vom Typus II vertreten, doch unter fremdem Einfluß. Daß die obere Reihe der Blätter vor Gehäusen steht, ist ein Zurückgreifen auf das Quedlinburger oder, örtlich näher, auf das Hildesheimer Motiv; doch das Besetzen der Mittelrippe mit Perlen, das Aushöhlen des Blattes, so daß die Ränder sich wie ein Umschlag um das Blatt legen und der Überschlag der Spitze eine förmliche Höhlung bildet, verbunden mit der steifen, unbeweglichen Haltung (Abb. 17), ist fremd, ist importiert. Auch Typus II ohne fremden Einfluß.

Typus III. Der nächste Schritt auf dem Wege der Entwicklung ist gekennzeichnet durch ein Konvergieren der Ränder des aufsteigenden Blattes. Es ist, wie im Typus II, vollkommen vom

Grunde gelöst; es ist auch hier die gleiche Überschneidung. Der Unterschied und Fortschritt dieses Typus III gegenüber dem vorigen liegt im Konvergieren des Blattes, in dem eiligen Lauf der Randlinien zur Spitze. Die Form des Blattes hat sich zugespitzt, und damit hat sich die auf den Überfall hinzielende Bewegung verstärkt.

Dieser Typus findet sich im Chor von St. Peter und Marzellin in Seligenstadt. Kallenbach bildet zwei Kapitelle aus dieser Kirche ab und datiert beide auf das zweite Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts. Tafel XXIX d ist wohl aus der angegebenen Zeit, und, wegen seiner kapriziösen Art, auf französischen Einfluß zurückzuführen. Das andere Kapitell aber, das Kernblattkapitell (Abb. 18), repräsentiert den Typus III und ist in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts zu setzen [17]). Ein zweites Beispiel in der Martinskirche zu Münstermaifeld, an einem Kapitell einer Säulenvorlage des südlichen Vierungspfeilers.

Der Typus III des Kernblattes ist im ganzen XII. Jahrhundert anzutreffen. Seine Spitze biegt sich in einem Schwung nach außen über, der immer kühner wird. Das aufsteigende Blatt, das im Typus I und II stark plastisch vom Kapitellkörper abgelöst war, das vor den Kapitellkörper gestellt war und so, in seinem aufsteigenden Lauf völlig isoliert, ein Einzeldasein führte (wobei es in seiner Bewegung die Funktion des Kapitells zum Ausdruck brachte), geht jetzt von Typus III ab, von seinem Fußende an, allmählich nach 1200 zu eine Vereinigung mit dem Kapitellkörper ein, die immer augenfälliger, immer betonter wird.

Das Blatt hat mehrere Rippen, die gelegentlich mit Diamantquadern besetzt sind, gelegentlich, wie an der Südwand des Ostchores zu Worms, vertieft anstatt erhaben, in der Mehrzahl aber erhaben gearbeitet sind.

Gelegentlich strebt vom Fußende des Blattes ein kleines Blatt (Abb. 19) empor, bald lilienförmig, bald gefiedert, bald rund gebuchtet, das die Mitte des aufsteigenden Kernblattes bedeckt. Die in schönem Schwung überfallende Spitze läuft in ein 3—5-blättriges lilienförmiges Blatt aus, oder in eine bald reiche, bald weniger reiche Zusammensetzung von Voll- und Halbpalmetten.

Ein Beispiel noch für Typus III: an einem Fenstersäulenkapitell des südlichen der Osttürme des Doms zu Worms 1181; das andere Säulenkapitell trägt das Kernblatt vom Typus II. Ein auffälliges Zurückgreifen!

Wenn im Typus I die Sprache der Linie herrschte, das Kernblatt durch seine völlige Loslösung vom Kapitellkörper als einzelnes, individuelles Motiv am Kapitell wirken sollte (und dessen Mission zum Ausdruck bringen), so war im Typus II trotz der gleichen

[17]) Die sogenannte »gotische Krabbe« ist nichts anderes als das Kernblatt. Es tritt im Typus III zuerst als »Krabbe« und später im Typus IV auf und wird schließlich verdrängt vom gotischen Ornament, von angehefteten »Blattbüscheln«. Die »Krabbe« von Dehio »Kantenblume« genannt.

Beschaffenheit der Blätter durch ihre Überschneidung ein erster Schritt getan, um die Linie und das Einzelleben der Blätter zu unterdrücken und statt dessen ein Zusammensehen der Blätter zu erwirken. Das geschah noch weiter im Typus III durch die Betonung der Bewegung des Überfalles und weiter im Übergang von diesem Typus zum folgenden durch das allmähliche Verwachsen des Blattes mit dem Kapitellkörper. Wenn im Typus I durch Linearisieren und Individualisieren das Motiv im Sinne der Renaissance vorgetragen wurde, so geschah das allmählich durch die bei Typus II und III gegebenen Kennzeichen in einer anderen Sprache, dem Barock. Im Renaissancetypus war das Blatt dem Bauglied addiert (im Sinne von Paul Frankl, siehe seine »Entwicklungsphasen der neueren Baukunst«, Leipzig 1914); im Barock, ausgesprochen vom Typus III an zum folgenden, ist eine Durchdringung von Blatt und Kapitellkörper eingetreten. Das Blatt ist in das Bauglied dividiert. Das Ausdrucksmittel der Renaissance ist Hochplastik, die allmählich nach dem barocken Typus hin in das Flachrelief übergeht.

Typus IV. Mit Typus IV haben wir das berühmte sogenannte Knospen- oder Knollenkapitell des Mittelalters erreicht.

Typus IV des Kernblattes ist in schönen Exemplaren in der Marienkirche zu Gelnhausen (Abb. 20) vertreten, aus den ersten Dezennien des XIII. Jahrhunderts, z. B. dort an den Kapitellen der Säulenvorlagen der Vierung und am Südportal. Auch in St. Paul zu Worms, im Magdeburger Dom, an der Goldenen Pforte zu Freiberg usw.

Das Kernblatt erscheint hier im Flachrelief, es hat mehrere scharfkantige Rippen, ist eng verwachsen mit dem Kapitellkörper und löst sich erst nach $^2/_3$ seiner ganzen Länge von diesem. In starker Krümmung fällt die Spitze über, als stilisiertes Blatt, lilienförmig oder als Gebilde aus Palmetten, oder knollig eingerollt, z. B. an einem Kapitell am kleinen Nordgiebel am Dom zu Bamberg. Auch an einem Schlußstein im Magdeburger Dom, wobei anstatt der aus Palmetten gebildeten Spitze zwei Tierköpfe gebildet sind. Ebenso wie dieses Anbringen von Tierköpfen als Krönung eines Kernblattes muß man als launisches Abspringen vom konsequent angewandten Kernblattthema das Vorkommen von menschlichen Halbfiguren in den Diagonalen der Kapitelle bewerten. Dieses gelegentlich verwendete heterogene Element entspricht aber in seiner stilistischen Formensprache und seinem Ausdrucksinhalt (dem von ihm verkörperten Gedanken) durchaus dem Kernblatt, dessen Stelle es einnimmt; z. B. in der St. Petrikirche zu Soest, Gelnhausen usw.

Typus IV tritt häufig an schon völlig gotisch gebildeten Bauten auf, so beispielsweise in Marburg in St. Elisabeth. Hier dieses Kernblatt außerdem in einer

besonderen Bewegung: abwechselnd ein langes und ein kurzes Kernblatt, von denen jedes, wie vom Winde bewegt, abwechselnd nach rechts und links sich in seiner Spitze wendet. (Ein Motiv, das sich auch im Altertum an Akanthuskapitellen findet, z. B. in Kalat Seman, 5. Jahrhundert.)

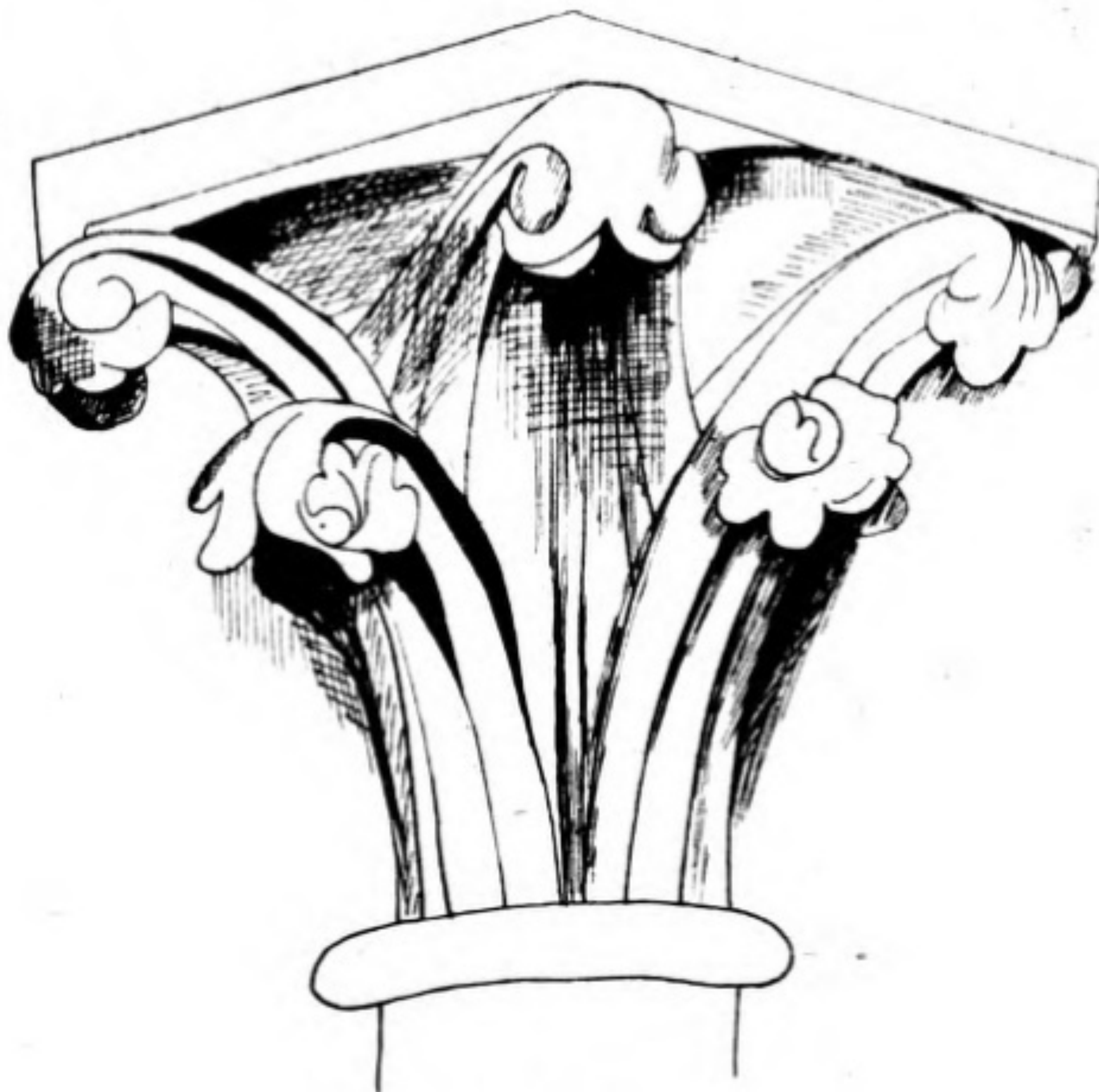


Abb. 20.

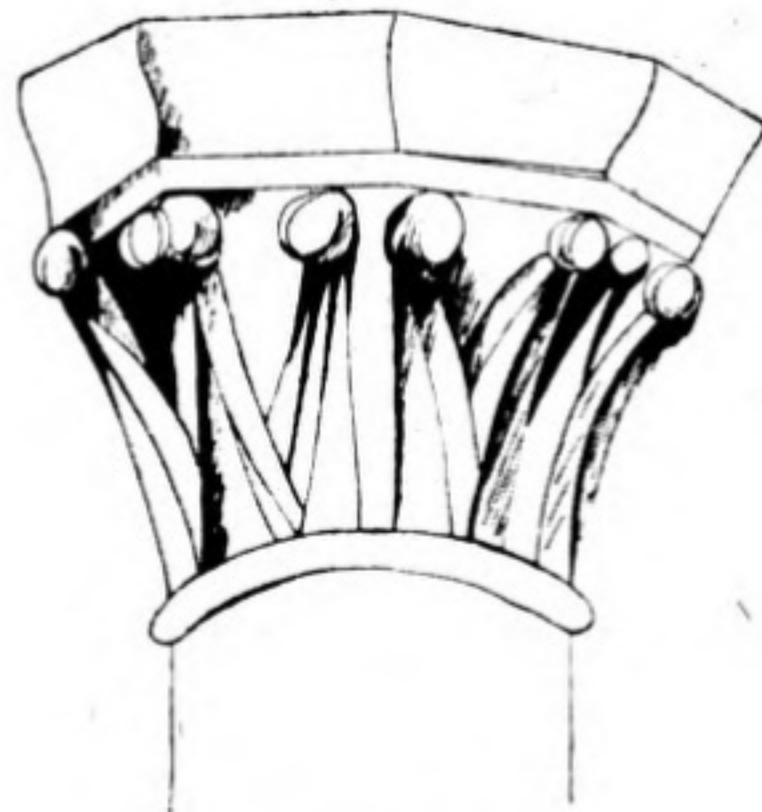


Abb. 22 a.

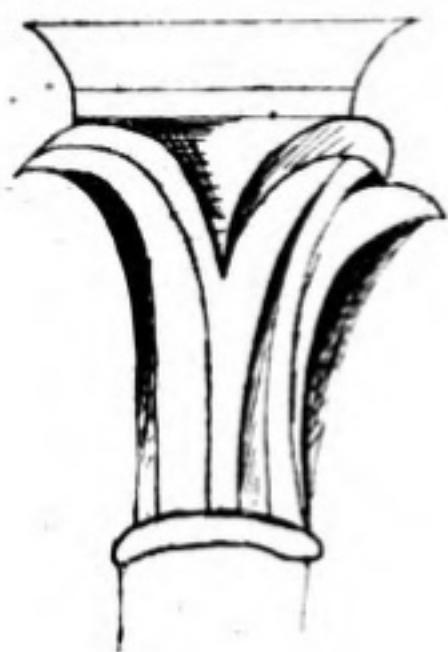


Abb. 21 a.

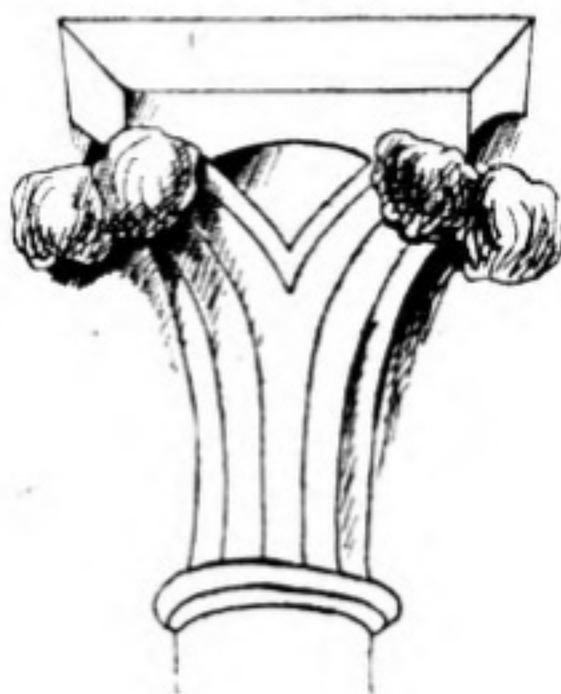


Abb. 21 b.

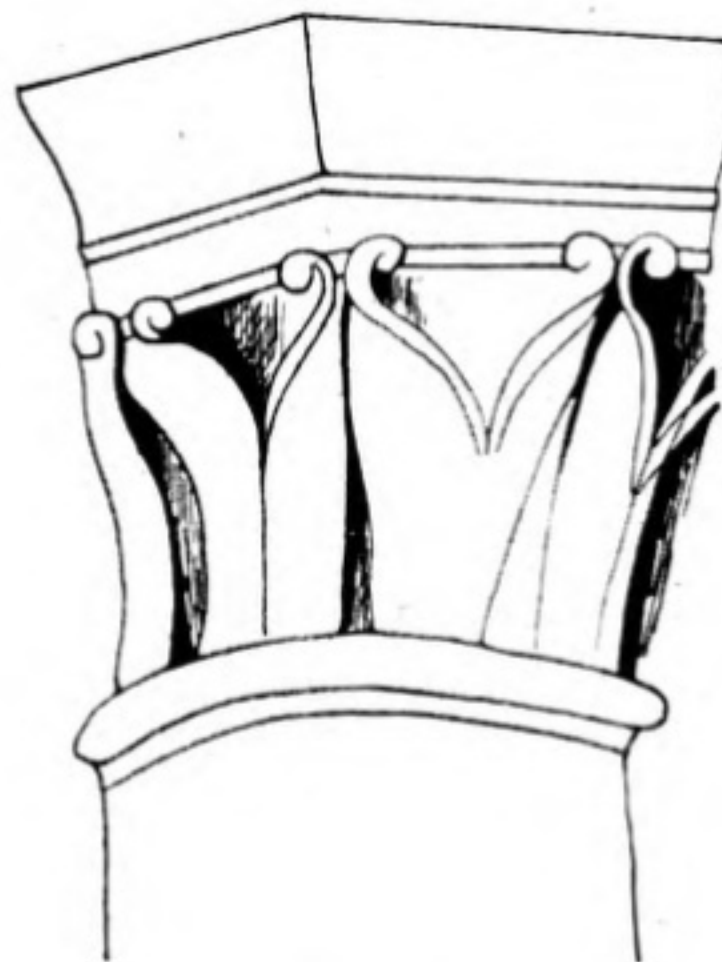


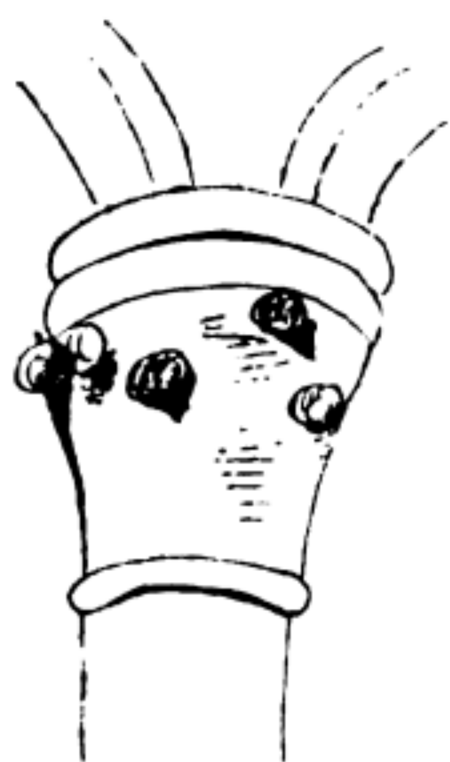
Abb. 22 b.

Typus III ist nicht häufig anzutreffen, weil (als wahrscheinlichster Grund) die Entwicklung sehr schnell fortschreitet. Wo daher Typus III auftritt, findet sich meist auch Typus IV, neben diesem meist auch Typus V.

Typus V. Dieser Typus V bedeutet eine noch weitere Durchdringung von Ornament und Bauglied. Auch wieder in Gelnhausen, Marienkirche, auch in Lippstadt (Abb. 21a, b). Es stehen die Kernblätter jetzt nur

noch in den Diagonalen; doch von Stehen darf, streng genommen, nicht mehr geredet werden; denn man kann das einzelne Blatt in seinem Aufstieg bis zur Spitze nicht mehr verfolgen. Es ist der Kapitellkörper wie mit einer Hülle umgeben (Flachrelief), die in regelmäßigen Abständen senkrecht verlaufende Kanten, die aber nicht scharf sind, aufweist. Das sind die Rippen der vier Kernblätter (vier Diagonalpunkte). Erst kurz unter der Deckplatte wird es deutlich, daß es sich um vier Kernblätter handelt (durch Spaltung der Hülle deutlich) [18]. Sie lösen sich in ihrer Spitze nicht mehr, wie es im Typus IV noch geschah, vom Kapitellkörper ab, sondern schmiegen sich in den Diagonalen eng an eine über ihnen liegende kreisförmige Scheibe, die (hier, doch nicht immer) zwischen Deckplatte und Kapitellkörper eingeschoben ist. Die obersten Enden knollig oder als Kernblattspitze zu erkennen.

Dieser Typus zeigt die weitgehendste Durchdringung mit dem Kapitellkörper und bedeutet zugleich die letzte Phase der Entwicklung des Kernblattmotivs.


Abb. 23.

Zu diesem Typus V gehören auch die eigenartigen Kernblattformen in der Kirche zu Marienstatt (Abb. 22 a, b) und die gleichen in der Kirchhofskapelle in Bonn.

Wenn die beschriebene Blatthülle mit Blättern bedeckt ist, die symmetrisch verteilt vom Säulenring aufsteigen, so ist diese Erscheinung nur als Nebenform vom Typus V zu bewerten.

Am Dom zu Bamberg ist, an den Westtürmen, die Eigenart von Typus V (Abb. 23), die Durchdringung mit dem Kapitellkörper, so weit getrieben, daß nicht einmal mehr die Rippen aus der Hülle hervortreten, sondern aus dieser nur plötzlich Gebilde, die man als geometrisierte Blätterknäuel bezeichnen kann, die wie Köpfe hervorragen, und zwar, wohl unter Einwirkung der kreisförmig gewordenen Deckplatte, wechselständig, d. h. abwechselnd ein höher und ein tiefer liegender Kopf. Sonst das Kernblatt dieses letzten Typus die Fensterlaibungen an den Türmen begleitend.

Diese fast schon erstarrte Form des Typus V steht wohl unter dem Einfluß der französischen Bildhauer. Das wird später erörtert werden.

Wie es aber zu Typus V eine Nebenform gibt, so auch zu Typus IV, auf den ich hiermit zurückgreife.

Die den Kapitellkörper umgebende Blatthülle ist auch hier vorhanden, über dieser aber steigen als rudimentäre Kernblätter zwei schmale Streifen je

[18]) Frankreich bringt schon früh die Hülle z. B. in Auxerre, Église Saint-Germain vom Ende des XI. Jahrhunderts. Es handelt sich hier um das Kernblatt vom Typus I, dessen Fußende nach beiden Seiten mit dem Nachbarblatt in Verbindung steht.

an den Mitten der Seiten und den Diagonalen auf, die sich überschneiden, wie es die Kernblätter taten. Fest an den Kapitellkörper angeschmiegt, bis an die Spitze, steigen sie auf, wo sie ein palmettenartiges oder ein tellerrundes Blatt tragen, z. B. im Mittelschiff des Domes zu Bamberg (Abb. 24).

Diese Nebenform zu Typus IV erfährt eine Entwicklung, die repräsentiert wird durch ein Kapitell der Stiftskirche zu Aschaffenburg (Abb. 25a, b). In bescheidenem Umfang ist das Motiv des Umhüllens des Kapitellkörpers benutzt. Statt der vollen Kernblätter steigen auch hier in jeder der Diagonalen schmale Streifen, in Richtung und Bewegung dem Kernblatt analog, vom Halsring der Säule auf. Zwischen diesen, vom früheren Kernblatt übrig gebliebenen Randstreifen, steigt je ein aus Halbpalmetten zusammengesetztes Blatt auf, eine Reminiszenz an das Blatt, das, wie in Seligenstadt, die Vorderseite des

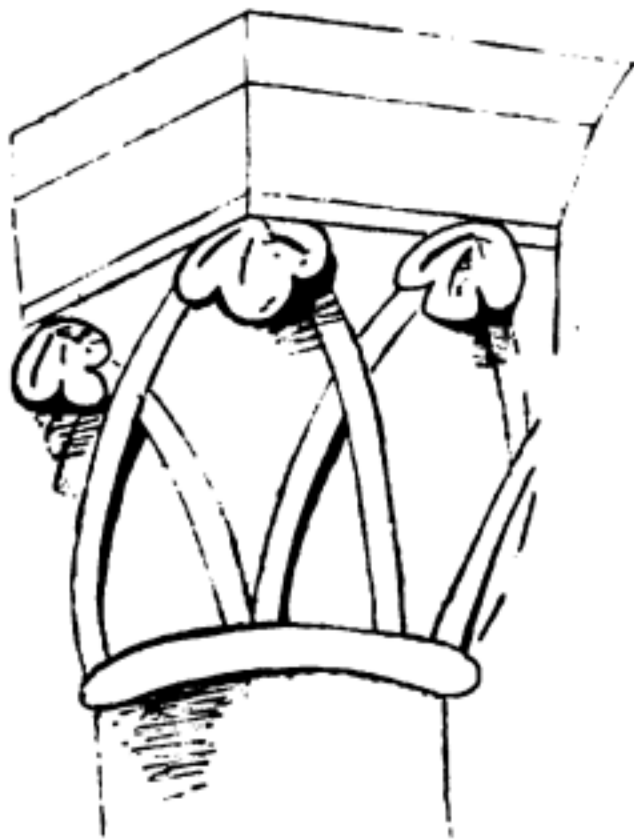

Abb. 24.


Abb. 25a.


Abb. 25b.

Kernblattes bedeckt hatte. Dies Blatt und die Randstreifen stehen untereinander in Verbindung durch eine gemeinsame Hülle, aus der sie hervorwachsen, und die, vom Säulenring aufsteigend, den Kapitellkörper in geringer Höhe umgibt. Reiche Variation dieses Themas im Kreuzgang von Aschaffenburg. (Die Randstreifen sind in den Beispielen in Aschaffenburg diamantiert und die Halbpalmetten tragenden, umgebogenen Spitzen tragen zum Überfluß noch Trauben.) An Stelle des einen Mittelblattes treten zuweilen zwei und mehr auf. Lediglich Bereicherung!

Gelegentlich wenden sich auch diese mittleren Füllblätter korrespondierend in kühnem Schwung, je eins nach der Mitte der Kapitellseite (Abb. 26), z. B. in Trier, Mainz, Dinkelsbühl [19]), auch Gelnhausen sei hier wieder erwähnt.

Im Chor der Marienkirche eine weitere Entwicklung des Randstreifen-

[19]) Dinkelsbühl, Turmhalle der Georgskirche.

motivs (Abb. 27), insofern als die Randstreifen als Stengel geformt sind. Die gemeinsame Hülle mit dem Mittelblatt auch hier wieder. Der Stengel steigt nicht, wie vorher die Randstreifen, in senkrechter Richtung auf, sondern weicht von der Senkrechten nach den Diagonalen zu aus, um dann nach entgegengesetzter Richtung in kühnem Bogen aufwärts sich nach der Ecke der Deckplatte zu wenden. Dort aber biegt der Stengel nicht, wie in Aschaffenburg, um, indem er seine, eine Halbpalmette tragende Spitze nach oben richtet, sondern er teilt sein Ende in mehrere einzelne Blätter, die an ihren Enden Halbpalmetten tragen, und die sich alle zusammen in breitem Strom nach der Mitte der Seite wenden, wo sie den oben beschriebenen aufsteigenden Stengel umfassen.

Wenn diese Nebenformen zu Typus IV, besonders die letztgenannten, kaum mehr als Derivat des Kernblattmotivs erscheinen, so vielleicht noch weniger die



Abb. 26.



Abb. 27.

Form eines Kapitellornaments der Krypta des Doms zu Naumburg (Abb. 28). Nach dem Grad ihrer stilistischen Entwicklung ist die Reihenfolge: Gelnhausen, Naumburg, die chronologische.

In Naumburg nämlich steigen die auch hier deutlich als Stengel charakterisierten Kernblattstreifen von der Mitte der Kapitellseite auf und kreuzen sich; der eine wendet sich nach rechts zur Diagonale, der andere nach links in kühnem Schwung. Sie biegen auch hier wieder nach der Mitte der Kapitellseite um und spalten sich in mehrere breit entwickelte und reich bewegte, Halbpalmetten tragende Stengel, von denen einer sich nach oben bis unter die Deckplatte bewegt und sich an seinem Ende mit dem korrespondierenden von der anderen Diagonalseite zu einer gesprengten Palmette ergänzt. Das sog. Mittelblatt fehlt, ebenso die gemeinsame Hülle.

Das Charakteristische am Typus IV war die Durchdringung des Blattes mit dem Kapitell; diese fehlt bei den eben beschrie-

benen Nebenformen. Das Ganze, die Hülle mit Kernblattrandstreifen und Mittelblatt, ist vor die (gekrümmte) Ebene des Kapitellkörpers gestellt. Es ist gelöst von ihm, plastisch gearbeitet, das Hochrelief ist Ausdrucksform. Trotz Reichtum, Überschneidung und Bewegung spricht hier die Linie. Die Überschneidung der Stengel bewirkt kein Verdecken, kein Undeutlichmachen des Verlaufs der Linien; die Phantasie wird beim Betrachten nicht zur Mithilfe angerufen; es liegt alles klar und deutlich vor uns. Und dies ist aus fremdem Geist geboren; denn es fällt aus dem stilistischen Gefühl der Zeit heraus. Davon im zweiten Teil der Arbeit.

Dieser Typus IV hat etwas Eigenes an sich; denn er reizte noch ein anderes Mal zum Abspringen von dem ihm eigenen Stilgefühl und

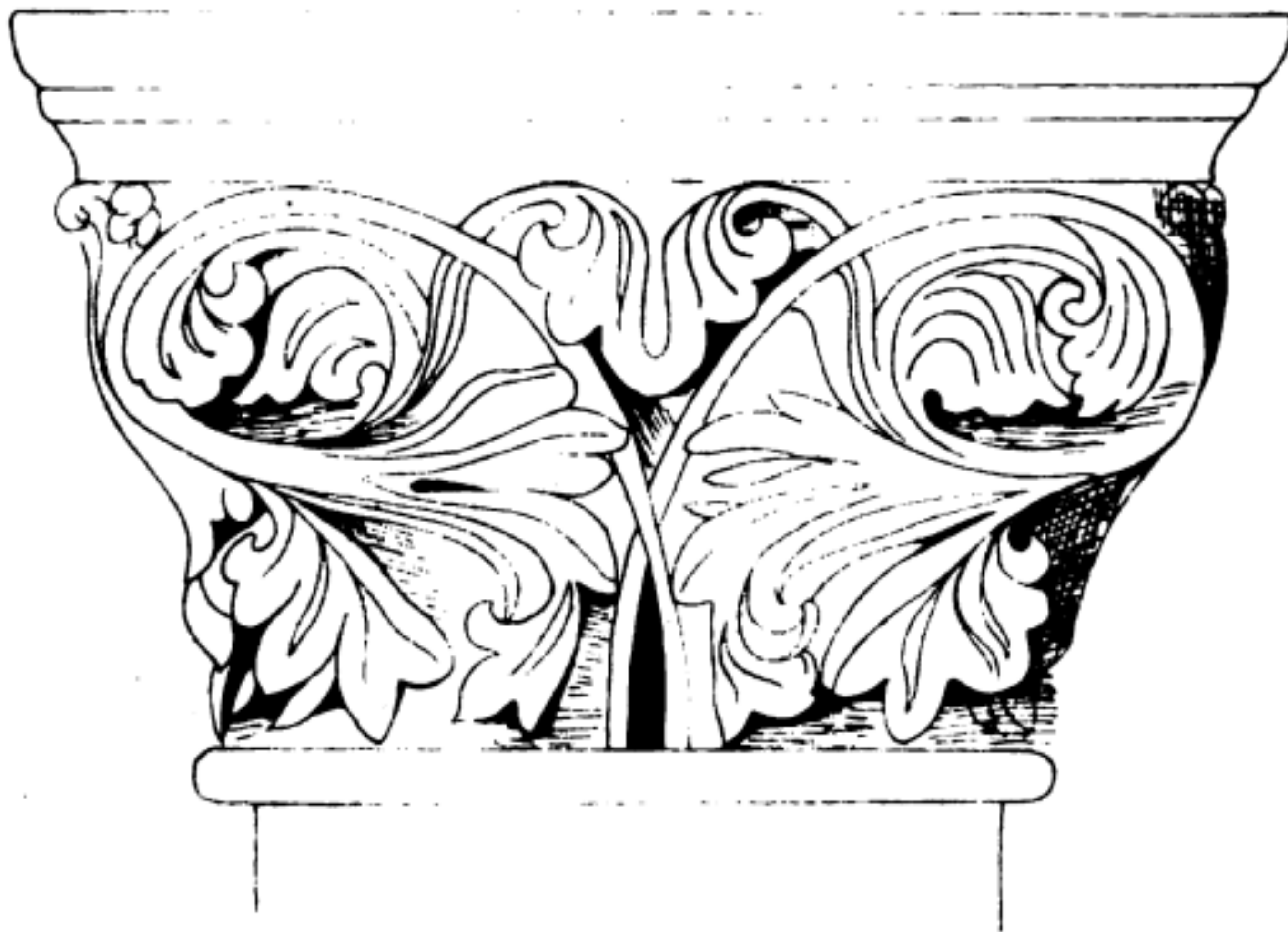


Abb. 28.



Abb. 29.

paart sich mit einem neuen, das sich in eben dieser Kombination zum erstenmal offenbart. Im Mittelschiff von St. Andreas zu Worms (Abb. 29) z. B. und sehr vielen anderen Bauten aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts. Anstatt der stilisierten Blätter an der sich biegenden Spitze finden wir ein naturalistisch gebildetes Blatt. Daß es so geformt ist, ist das Auffällige; darin dokumentiert sich aber nicht das neue Stilgefühl, sondern darin, daß es nicht aus dem Kernblatt hervorgewachsen, sondern an seine Spitze aufgeheftet ist.

Diese aus der Kombination von Äußerungen des romanischen und gotischen Kunstgeistes entstandene Blattform ist typisch für die Zeit, da die Gotik ihren Einzug in Deutschland hielt. Das Kernblatt hatte in Typus V, der neben Typus IV einherging, seine letzte Stufe der Entwicklung erreicht.

Ehe nun die romanische Ornamentik sich auf neue Formen besann, kam die nach einem neuen Gesetz lebende gotische Ornamentik. Sie machte sich zuerst an einer der letzten Kernblattformen bemerkbar und verdrängte mit ihrer vollen Lebenskraft die auf einem kritischen Punkt angelangte romanische

TEIL II.

A. Im Laufe der Untersuchung der stilistischen Abfolge des Kernblattes sind wir wiederholt auf Bildungen gestoßen, die wir einem fremden, dem französischen, Stilgefühl zuschrieben. Wir hatten die stilistische Formensprache des Kernblattes in Deutschland als barock erkannt; die Nebenformen, aus Frankreich stammend, trugen einen anderen Charakter. Im Gegensatz zu der Verschmelzung des Ornaments mit dem Kapitellkörper, wie es in Deutschland der Fall war, waren sie durch ihre Ausdrucksform, die hochplastische Arbeit, isoliert vor den Kapitellkörper gestellt.

Wir hatten beobachtet, daß der lineare Stil, in dem das Kernblatt zuerst erschien, nicht lange die Herrschaft behielt, nur etwa ein Jahrhundert, um dann vom XII. Jahrhundert ab bis zur Gotik in Deutschland, trotz fremder Erscheinungen, einem malerischen Stil Platz zu machen. Dieser, der das Ornament in engste Verbindung brachte mit dem Kapitellkörper, mit der Masse des Kapitells, der das Ornament an sich unterdrückte, um es nur in seiner Symbolik, die ein Interpret ist der besonderen Aufgabe der Kapitellmasse, wirken zu lassen, dieser Stil war dadurch (und auch sonst) ein Interpret der Masse, der in ihr wohnenden Kraft und der durch diese erzeugten Bewegung. Wir müssen uns fragen, ob denn dieser Stil in der deutschen Bauornamentik romanischer Zeit überhaupt zu beobachten ist, ob er im Einklang steht mit dem Stilgefühl der Zeit. Schließlich aber, anknüpfend an den Unterschied, den wir an einigen französischen Formen erkannten, fragt es sich, ob das Stilgefühl Frankreichs zu der Zeit anders und wie es beschaffen sei.

B. I. Wenn wir das Stilgefühl romanischer Zeit erkennen wollen, so müssen wir uns der Baukunst zuwenden; denn am schärfsten spricht sich zu jeder Zeit das Stilgefühl in der monumentalen Kunst aus.

Den Ausdruck stilistischen Wollens in der Baukunst charakterisiert Dehio in seinem Kapitel über den Außenbau I, S. 559 mit den Worten, daß »das erste Ziel der neuen Behandlung des Außenbaues (und während der ganzen Dauer des romanischen Stils ihr wichtigstes) die Ausgestaltung des Baukörpers zur rhythmisch bewegten Gruppe« war. Darin liegt schon, was Dehio und von Bezold S. 578 schärfer formulieren bei Gelegenheit der Charakterisierung des Übergangsstiles: »Die früh gewonnene Freude am lebensvollen Rhythmus der Massen betätigt sich jetzt ... energischer denn je«. Und noch einmal spricht Dehio S. 584 von »dem gruppierenden Rhythmus der Massen«, und zwar erkennt er darin den Ausdruck speziell germanischen Kunstempfindens; denn er bemerkt in seinem Kapitel über Frankreich S. 584, »daß die karolingische Erbschaft, das Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen, in den verschiedenen Provinzen sehr ungleiche Lebenskraft zeigt, um so stärkere, je mehr der Bevölkerung germanisches Blut zugemischt war, um so geringere, je weniger sie davon besaß«.

Im Begriff Rhythmus aber liegt der Begriff Bewegung eingeschlossen; und so erkenne ich in der romanischen Baukunst eine Verwandtschaft mit dem barocken, im romanischen Stil eine Wesensverwandtschaft mit dem malerischen Stil, was Dehio in den Worten ausdrückt, S. 148: »er neige sehr entschieden nach dem malerischen Pol hin«. Andererseits wird weiter unten gesagt: »Auf der anderen Seite wäre das Romanische seiner Natur nach ebenso befähigt zum Übergang in die Renaissance«. Eine Renaissance im nordischen Gewand, d. h. mit einem Einschlag in den Barock, könnte man demnach den romanischen Baustil nennen. Diese Kunstsprache, die fernerhin die spezifische Sprache der nordischen Völker ist, träte hier somit zum erstenmal auf. Ohne weiter ausführen zu wollen, bemerke ich nur, daß eine romanische Kirche aus einem Komplex von kubischen Körpern zusammengesetzt ist, aber so, daß es nicht wie in der italienischen Renaissance möglich wäre, »durch Schnitte in den Gelenken jeden Teil reinlich abzutrennen, ohne dabei den einen oder anderen Teil zu zerstören«, sondern daß eben hier Teile nicht nur aneinander, sondern teilweise ineinander geschoben sind. Dabei kann von einer Anziehung der größeren Massen auf die kleineren gesprochen werden (der Turm z. B., der zuerst isoliert, allmählich in den Kirchenkörper eindringt).

Das Kernblatt steht also im Stil in Übereinstimmung mit der Baukunst mit diesem hier zum Ausdruck kommenden Massengefühl; das Kernblatt ist aber nur ein Motiv, wenn auch das Hauptmotiv der so reichen Kapitellornamentik, und wir müssen uns fragen, ob denn ihr stilistischer Charakter der gleiche sei; doch nicht für die Kapitellornamentik allein, sondern für die ganze Bauornamentik handelt es sich um diese Frage.

Dem Bauornament, dem Ornament des Außenbaues wollen wir uns vorerst zuwenden.

a) Da ist das Ornament der Rundbogenfries. Es ist »eine Metamorphose des römischen Konsolengesimses« ... »Daß es nicht eine Erfindung der christlichen Epoche ist, beweist ein Grabmal in Pompeji und andere Plätze«, sagt Dehio I S. 124. Im gleichen Band S. 618 zählt Dehio die Bauten in Deutschland auf, an denen der Bogenfries vorkommt [20]. Die Frage der Herkunft ist hier nicht

[20]) Dehio I, S. 124: »Das älteste nachweisbare Beispiel des Bogenfrieses würde der Westbau des St. Pantaleon in Köln geben, wofern feststände, daß derselbe der mit dem Jahre 980 abschließenden Bauperiode angehört. Es folgen Limburg a. d. Hardt und St. Maria auf Reichenau, beide nicht lange vor M. saec. 11. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist das Motiv in Westdeutschland als eingebürgert zu betrachten. Aber im Gebrauch älter als die ihrer Natur nach mit dem Bogenfries zusammengehörige Lisene sind die pilasterartigen Mauerstreifen, die im Unterschied zu jenen ein Fuß- und Kopfstück haben; meist von einfachster Gestalt: so in Gernrode und am Westbau von St. Kastor in Koblenz (beide saec. 10); an den Osttürmen des Mainzer Domes (A. saec. 11); oder mit korinthisierenden Kapitellen: Essen (E. saec. 10). Dom zu Trier (M. saec. 11); klassisches Beispiel für das XII. Jahrhundert; die Abteikirche Laach. An feste Proportionen und weder Lisenen noch Pilaster gebunden: man führt sie so hoch, als die Abstände der wagerechten Glieder es fordern.

zu untersuchen, möglich, daß das Motiv aus Syrien stammt: ich habe in einer Untersuchung die Frage noch nicht zur Lösung bringen können. Es handelt sich hier darum, wie, d. h. in welcher Gestalt das Ornament in Deutschland auftritt und welches seine Wesensart ist.

Wo kein fremder Einfluß, wo nicht indirekt die Antike sich geltend macht, wie z. B. an Limburg a. d. H. von 1038, da tritt der Rundbogen in Verbindung mit der Lisene auf. Auch schlicht noch an der Stiftskirche zu Gandersheim. Und zwar ist die Verbindung die denkbar engste; der Rundbogen geht unmittelbar in die Lisene über. Dadurch sind die beiden Motive nicht nur formal unter sich verbunden, sondern formal und auch für die ästhetische Bewertung mit der Mauermasse; denn obwohl Rundbogen und Lisene eine Einheit bilden, stehen sie nicht für sich, sondern sind der Mauermasse untergeordnet. Es scheint nur etwas vom Stein abgetragen zu sein, um das Ornament bloßzulegen: so dienen Rundbogen und Lisene nur dazu, die Masse des Baues, ihre Schwere, ihre dritte Dimension verstärkt wirken zu lassen. Den gleichen ästhetischen Charakter, das gleiche Wesen zeigen Blendbögen, wie sie z. B. am nordwestlichen Treppenturm der Klosterkirche zu Brauweiler zu sehen sind, die im Grunde als Rundbögen sich zu erkennen geben, von denen jeder nach unten in einer Lisene weiterläuft. Ebenso die weiteren Blendbögen, wie am südlichen Treppenturm von Freckenhorst und anderwärts. Auch sie nicht als Ornament an sich wirkend, sondern ein Interpret der Masse, und das wird auch hier erreicht durch die geringe Erhebung aus der Steinmasse heraus. Der Rundbogen verläßt seine dienende Stellung gegenüber dem Ganzen, den Massen, sobald er stärker plastisch gearbeitet ist; er will sich damit von der Masse lösen. Oder, wo er nicht direkt in die Lisene übergeht, sondern auf seinem Wege dahin, auf einer Konsole, wenn auch einer sehr kleinen, einen Ruhepunkt findet. So z. B. an St. Maria auf der Reichenau I. H. saec. 11. Noch deutlicher drückt sich die Tendenz, sich zu verselbständigen, da aus, wo jeder Fußpunkt der einzelnen Rundbögen eine Konsole erhält (die noch wieder ein eigenes Ornament erhält, z. B. Königslutter), die dem Auge sich deutlich bemerkbar macht durch ihr Dasein allein, besonders aber durch die hochplastische Ausführung. Zuweilen ist die Konsole nicht imstande, dem Rundbogen den Charakter eines selbständigen Ornamentes zu verleihen, wenn der Rundbogen in beschränkter Zahl erscheint, nur jeweils zwei oder drei, die an ihren seitlichen Enden in Lisenen auslaufen, und diese Lisenen breit und so wuchtig auftreten, daß sie unbedingt den Eindruck von Masse und zugleich von Ungelöstheit von der Baumasse zu Bewußtsein bringen, so z. B. am ersten Geschoß der Türme von St. Leodegar zu Gebweiler vom Anfang des XII. Jahrhunderts, und in glücklicher Nachahmung an den Westtürmen der Ludgerikirche zu Münster, erbaut erst 1876. An St. Pantaleon zu Cöln, gegen 1000 nach Dehio, kleine Konsolen. Zugleich aber hier nicht die Lisene, sondern statt dessen Pilaster, das Kopfstück aus mehr-

facher Querprofilierung gebildet, aber ohne Basis, wie z. B. an der Abteikirche zu Maria Laach XII. Jahrhundert. Oder die Lisene nur soweit verändert, daß sie einen Fuß erhält, wie z. B. an der Fassade von Maursmünster von der Mitte des XII. Jahrhunderts. Mit Kapitell und Basis z. B. am Dom zu Trier. Dehio nennt die pilasterartigen Mauerstreifen älter im Gebrauch, er zählt auf S. 618 auf: Gernrode, den Westbau von St. Castor zu Coblenz (beide saec. 10), die Osttürme des Mainzer Domes a. saec. 11, oder mit korinthischen Kapitellen Essen E. saec. 10, Dom zu Trier M. saec. 11, und ein klassisches Beispiel für das XII. Jahrhundert: die Abteikirche zu Laach. Die Bauten, die pilasterartige Mauerstreifen aufweisen, stehen indirekt mit der Antike, durch Frankreich oder Italien, in Verbindung, d. h. es herrschen an solchen Bauten klassizistische Tendenzen, was sich z. B. an korinthisierenden Kapitellen im Innern kundgibt. An St. Castor höchst eigenartig, wie verbindungslos die Pilaster neben Rundbögen stehen. Eine »verbessernde« Hand in später Zeit? Die pilasterartigen Mauerstreifen treten äufig gemeinsam auf mit dem Rundbogen und der Lisene. Ihr Auftreten und ihr Dasein mag die Entwicklung des Rundbogens und der Lisene zum selbständigen Ornament beschleunigt haben. Der Höhepunkt der Loslösung ist erreicht, wenn der Rundbogen nach regelmäßigen Intervallen nicht mehr in Lisenen ausläuft, sondern gestützt wird durch Säulen. Wie die Säule ist auch der Rundbogen voll-plastisch gearbeitet, also völlig gelöst von der Masse. Rundbogen und Säulen sind hier ganz für sich und wie vor den Baukörper gestellt.

Ich werde bei der Untersuchung des Bauornaments eines anderen Landes noch näher darauf eingehen und bemerke hier nur, daß dieser veränderte Rundbogen nur an Bauten zu finden ist, die französischen Einfluß erfahren haben, was wir an von Frankreich importierter Ornamentik feststellen können. So z. B. an St. Fides in Schlettstadt vom späten XII. Jahrhundert (hier das Schachbrettornament, auch französisch). Auch an der Kirche von Schwarzrheindorf, einem Bau mit klassizistischen Tendenzen, vollendet 1170. Hier tritt der schlichte Rundbogen nicht auf, sondern nur mit Konsolen. Wo wir Blendarkaden auf Säulen finden, da ist auch stets der Rundbogen verändert in Begleitung von Pilastern, z. B. am Münster zu Bonn und überhaupt an den Bauten Cölns und am Rhein. Der Rundbogen versucht, wie schon früher gesagt, sich zur Selbständigkeit zu entwickeln, wenn seine Bogen nicht einfach scharfkantig gezogen sind, sondern wenn sie mehrfach abgetreppt, profiliert sind, wie z. B. am Dom zu Fritzlar; dabei erscheinen sie häufig, wie ebenfalls die Lisene, wie doppelt aufeinandergelegt, z. B. an den Osttürmen zu Bamberg, auch am Chor von Worms. Daß solche formale Veränderung und damit zugleich die ästhetische des Rundbogens unter dem Einfluß französischen Kunstempfindens vor sich ging, wird gerade am Westchor von Worms deutlich, da dort viel importiertes Ornament erscheint und eine Abtreppung besonders der Blendbögen in die Augen fällt. Wie schon gesagt, alle

Veränderungen des schlichten Rundbogens nur da, wo französisches Kunstempfinden sich geltend machen konnte; dem deutschen Stilgefühl entsprach ein selbständig auftretendes Ornament am Außenbau nicht; das Ornament sollte der Masse untergeordnet sein, sollte nicht nur zurücktreten, sondern ihrer Geltendmachung dienlich sein. Einen Beweis für diese Behauptung geben die Bauten, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind: Brauweiler mit meist schlichtem Rundbogen, spätes XII. Jahrhundert, und Murbach mit dem verselbständigten Ornament, das seine frühere Aufgabe vergessen hat. Doch wie die übrige Bauornamentik in breitem Zuge in Deutschland eindringt, so auch der veränderte Rundbogen, so daß der einfache schon um 1100 nur hier und da wie eine Reminiszenz auftritt. Deutlich wird die besondere Eigenschaft des Rundbogens mit Lisene, wie sehr sie dem Stein eingebunden erscheinen, wenn wir uns den Endpunkt ihres Loslösungsprozesses, der in der Gotik erreicht ist, vergegenwärtigen. Das schlichte Rund seines Bogens wurde beim Einzug der Gotik mehrfach rechtwinklig gebrochen oder in einzelne Bögen zerlegt oder in den Spitzbogen verwandelt, und er selbst und die Lisene waren schmal und scharfkantig. Es war so nichts von den Mauerteilen übrig geblieben, mit denen er in der Frühzeit nach oben zusammenhing, daß der Eindruck nicht mehr entstehen konnte, er sei nur ein Teil der Oberfläche der Masse. (Wo der Rundbogen zart ohne Lisene auftrat, spitzbogig und scharfkantig von stilisierter Blattkonsole aufsteigend, wie am Turm der Stiftskirche zu Herford, findet er ein Analogon an romanischen Bauten, wo der Rundbogen ohne Lisene erscheint, z. B. an der katholischen Kirche zu Hamersleben.) Jetzt wirkt er ohne Zweifel als vor die Masse gelegt, er ist ganz gelöst von ihr, ist wirklich Ornament geworden, so z. B. an den Türmen der Frauenkirche zu München. Das Äußerste in dem Prinzip der Loslösung von der Masse ist erst erreicht durch die Gotik in einer »Spitzenverkleidung«, wie sie die Fassade des Straßburger Münsters aufweist. (Die Entwicklung des Rundbogens zum selbständigen Ornament ist zu verfolgen an den Westtürmen des Domes zu Limburg an der Lahn.)

Was sonst am Außenbau an Ornament oder genauer an ornamental-struktiven Gliedern auftritt, Zwerggalerien und scharf betonte Blendbogeneinrahmungen von Fenstern kommen von außerhalb nach Deutschland, von dem Land der Antike, von Italien, und von Süd- und Ostfrankreich, wo die Antike stets anerkannte Lehrmeisterin war.

Wenn ich von der Gebundenheit des Ornaments an den Stein, des Rundbogens an die Masse spreche und durch diese Eigenschaft seine besondere Aufgabe darin erblicke, die Masse in ihrer Wirkung zu verstärken, weil die Masse sprechen zu lassen, die Tendenz der romanischen Baukunst überhaupt war, so erkennt Dehio S. 617 ff. als Gründe für die Beschränkung des Details und den oft völligen Verzicht auf dasselbe den von Natur aus ärmeren Formensinn der

Germanen und das langsam überwundene Unvermögen des Handwerkes nur als Gründe zweiter Linie an und nennt als Hauptgrund die Tatsache, daß »der Schwerpunkt des deutschen Bauideales im Massenrhythmus lag«. »Vor allem dies Hauptinteresse rein sich auswirken zu lassen, gebot ein gesundes Gefühl für künstlerische Ökonomie.« Daß dies Hauptinteresse noch im XII. Jahrhundert ebenso wach, beweist die »noch fast völlige Dekorationslosigkeit an den Kirchen wohlbegüterter Klöster in Sachsen und Bayern«. Weil eben dies Hauptinteresse nie vergessen wurde, fanden die auf dem Weg zur Selbständigkeit begriffenen Rundbögen und Lisenen (d. h. wie im oben beschriebenen Sinn verändert) wohl Aufnahme in Deutschland, aber sie konnten nie in dem Reichtum, in der bewegten Gliederung auftreten, wie das zuweilen in Frankreich der Fall war. Noch wieder ein Wort von Dehio sei hier angefügt, dem ich aber nicht voll beipflichten kann: »Die Lisenen, Pilaster, Halbsäulen und Blendbogen wollen nicht etwa als ein für sich bestehendes Gerüst die tragende und stützende Verrichtung der Mauer tatsächlich an sich reißen, sondern nur kräftige Sinnbilder derselben sein.« Zwischen Lisenen, Pilastern, Halbsäulen ist zu unterscheiden. Lisenen sind, wie ich dargetan habe, in engster Verbindung mit der Mauermasse und durch diese Beschaffenheit nicht geeignet, das Sinnbild einer Aufgabe der Masse zu sein. Wohl können aber Pilaster, Halbsäulen und Blendbögen als solche aufgefaßt werden, da sie, von der Mauer gelöst, etwas für sich bedeuten und so sehr wohl die Aufgabe eines anderen Elementes wiedergeben können; es gehört eben zum Begriff Sinnbild, daß dieses ein »Bild«, ein Ganzes sei, das den Sinn eines andern ausdrückt.

b) Und wie ist die Kapitellornamentik beschaffen? Sind ihre Motive wie die der eben untersuchten Ornamentik des Außenbaues ebenso mit der Masse verwachsen, um diese zu interpretieren? Das Kernblatt ist, wie wir früher untersucht haben, in den Kapitellkörper eingedrungen und dadurch ohne Zweifel in gleicher Weise, ja noch stärker an die Masse gebunden, denn nur ein Teil ragt heraus, während der andere für unsere Vorstellung im Kapitellkörper verborgen liegt.

Wenn ich für den ersten Teil dieser Untersuchung davon absah, die verschiedenen Motive und ihre zahlreichen Variationen heranzuziehen, und dies Verfahren damit begründete, daß das Kernblatt die Haupterscheinung unter den Motiven ist und seine stilistische Abfolge ganz besonders charakteristisch für die Ornamentik, so habe ich für diesen Teil auch einen Grund, weshalb ich es unterlasse, eine »Klassifikation« für die verschiedenen Formen zu suchen. Eine solche »finden zu wollen, in der alles und jedes rein aufginge, wäre verlorene Mühe«, meint Dehio. Eine rein äußerliche Einteilung könnte man vornehmen nach dem, was auf den Kapitellen dargestellt ist, ob Flechtwerk, ob Tier- oder Menschenfiguren, ob Pflanzengebilde, Akanthus oder Palmette und Kernblatt,

oder ob Kombinationen dieser Elemente. Doch darum kann es sich nicht handeln, nicht um die Variationen und Kombinationen der verschiedenen Motive, auch nicht um ihr Woher und Wohin, sondern allgemein um das Wie-Beschaffen, um die Wesensart der Kapitellornamentik.

Diese aber ist immer die gleiche und unterscheidet sich in nichts von der Art des Kernblattes. Immer finden wir diese Gebundenheit an den Stein, die Durchdringung mit dem Kapitellkörper, die Unterordnung des Ornamentmotivs unter die Bedeutung der Masse des Kapitells, die Absicht, diese Masse zur Geltung zu bringen. Ich erinnere an all die verschiedenen Kapitelle, die korinthisierenden in Sachsen, in Wunstdorf XII. Jahrhundert, Fritzlar, Hildesheim, Schiff 1164, Riechenberg usw., wobei ich die verschiedenen Kernblattformen in Quedlinburg, Gandersheim (X. und XI. Jahrhundert) hier nicht heranziehe, weil sie in das bereits behandelte Kernblattkapitel gehören, dazu auch die für das XII. Jahrhundert seltene Erscheinung des Blattes in Magdeburg (Liebfrauenkirche, Dehio Tafel 349), wo auch das Kämpferstück mit Kernblatt, Voluten und Stern versehen ist. Ich erinnere an die Kapitelle in den rheinischen, in den süddeutschen Kirchen. Nicht nur pflanzliche Motive, auch die menschliche Figur gehört hierher. Hochplastik ist fast nie die Form, und bezeichnend für das Stilgefühl ist die Verwendung der menschlichen Halbfigur. Mitten unter barock gebildeten Kernblättern erscheint sie, aber genau wie diese mit der Masse verwachsen und ihrer Funktion als Ausdrucksmittel dienend. Es ist immer die gleiche Physiognomie, die gleiche Tendenz; das Gefühl für die Masse, das in der Baukunst sich deutlich ausspricht, ist auch hier vorhanden, macht auch in der Kapitellornamentik machtvoll sich geltend. Man könnte auch hier (wie bei Erklärung des allmählichen Heranrückens des Turmes an den Kirchenkörper) von der Anziehungskraft der größeren Masse (Kapitellkörper) auf die kleinere (Ornament) sprechen, wobei dann allerdings die kleinere Masse (das Ornament) als zu Beginn vor der größeren Masse stehend gedacht werden muß. Dies war aber bei all den verschiedenen Ornamentmotiven nicht der Fall gewesen, sondern allein nur beim Kernblatt. Bei diesem hatten wir einen linearen, einen Renaissancetypus unterschieden, bei dem die Kernblätter vor einer gekrümmten (ideellen) Ebene standen. Diese Ebene denken wir uns in den barocken Typen (III—V) in den Kapitellkörper hineinverlegt, so weit, daß nun die Kernblätter nur mit einem Teil ihrer Masse aus der größeren Masse (dem Kapitellkörper) hervorragen. Da es sich hier um das Wesen romanischer Kapitellornamentik handelt, so erscheint es geboten, die einzige Arbeit in der kunsthistorischen Literatur, die sich mit der Entwicklung und dem Wesen des Kapitellornaments beschäftigt, heranzuziehen: »Die Kapitelle im Magdeburger Dom« von Richard Hamann. Und zwar gerade hier, weil an dieser Stelle von dem besonderen Wesen des deutschen romanischen

Kapitellornaments die Rede ist. Auf S. 61 seiner Arbeit kommt Hamann auf das romanische Kapitell zu sprechen. Eine Umbildung des korinthischen Kapitells, die Hamann hervorhebt, ist charakteristisch für das Wesen des romanischen Ornaments. Hamann spricht von dem Zusammenstoßen zweier Blätter zu »einer massiven Ecke«, die »wie ein Bolzen aus dem Gesamtblock herausragt, aber durchaus ein Teil desselben ist«. Dieses ein »Teil-Sein des Gesamtblocks« ist nur ein anderer Ausdruck für das, was ich als Gebundenheit an den Stein, als Durchdringung mit dem Kapitellkörper bezeichnete. In den Abb. 1—7, auch 8, tritt dies deutlich in Erscheinung. Hamann fährt auf S. 62 in seiner Beobachtung fort: »Das Ornament liegt nicht einem Kern auf, sondern ist eine bestimmte Bearbeitung des Kernes«. Von den korinthisierenden, in der Art der Königslutterischen, die im Magdeburger Dom vorkommen, »entsteht der Eindruck einer zerklüfteten unterminierten Steinmasse«, sagt Hamann, und weiter: »Einige Teile der Masse sind ausgebrochen; was stehen bleibt, ist noch immer eine einheitliche Masse, von vielteiliger Form, aber nicht gegliedert.« Nachdem Hamann noch weitere romanische Kapitelle analysiert hat, kommt er zu dem Schluß: »Worauf wir unsere Aufmerksamkeit auch richten, die Grundtendenz bleibt immer die der Wahrung der kubischen Form der Baumasse und der Charakter toter, von außen zu bearbeitender Materie.« In diesen Worten liegt beschlossen mein Wort vom Massengefühl. Auch in den folgenden Worten unterstützt Hamann voll und ganz meine Ausführung: »Wo, wie in den feinteiligen Palmettenkapitellen das Ornament sich stärker über einem tieferliegenden Kern erhebt, da ist es aber durchaus mit diesem (dem Kern) verwachsen«. Am Kapitell S. 63, Abb. 5 bemerkt Hamann eine Veränderung im Wesen des Ornaments, »es beginnt sich abzulösen«. »Im ganzen bleibt der Eindruck einer Gesamtmasse, aber sie erscheint nicht mehr wie fester Stein, sondern wie getriebenes Metall oder gebackener, gekneteter Teig Barocker Formenschwulst zeigt das Ende des romanischen Kapitells in Sicht, es ist bereits ein spätromanischer Typus. Aber noch streng ornamental, ohne organische Formen und die Oberfläche der Beulen noch immer gekerbt und gerieft.« Das Wesen dieses »barocken Formenschwulstes« macht aber die Bewegung aus, was Hamann (ein paar Sätze vorher S. 63) ausspricht: »Die Palmetten scheinen plötzlich aus elastischem Metall, rollen und wölben sich.« In dem Sich-Ablösen-Wollen von dem Kern könnte man ein Sich-Zuneigen zu organischen Formen erkennen und behaupten, daß hierin der Keim zur organischen Formenwelt der gotischon Ornamentik zu erblicken sei. Doch das Hauptcharakteristikum dieses Kapitells, »der Eindruck einer Gesamtmasse, der im ganzen bleibt«, macht diese Behauptung unmöglich; auch die spätere Zeit macht sie nicht möglich; denn diese Palmetten werden nie frei von der Kapitellmasse; sie bleiben eingebunden, auch wo sie sich ungebärdig zeigen. Nein, die gotischen Formen finden keine Vorbereitung in der Ornamentwelt romanischer Zeit; eine Vorbereitung

wäre ein der Kapitellmasse vorgelegtes Ornament, hochplastisch gearbeitet, formal und innerlich gelöst vom Kapitellkörper. Das findet sich in Deutschland nicht, wohl aber in einem anderen Land, in Frankreich, was bei der Betrachtung seiner Bauornamentik erörtert werden wird. Die Bedeutung der Gesamtmasse für den Eindruck, die Durchdringung von Kapitell- und Ornamentmassen zeigt sich noch an einem anderen zur Säule gehörigen Bauglied, der Basis. An dem eigentümlichen Ornament der Basis tritt das romanische Stilgefühl deutlich zutage. Hamann äußert sich darüber auf S. 63: »Die Ecklösungen an der Basis aller dieser Säulen ist, wie das Kapitell, eine Vermittlung zwischen der runderen Form der Basis und der eckigen des Sockels, als ob das freie Aufstehen der Säule dem romanischen Gefühl zuwider wäre und die Massen auch hier als Masse verklammert werden müßten.« Und weiter, was alles das romanische Stilgefühl aufs beste charakterisiert: »Der über den Torus der Basis überstehende Teil des Sockels ist mit einem kantigen, nach oben zurückflutenden Steinblock gefüllt, den wir in der vorliegenden Form nicht Ecklappen oder Eckblatt, sondern Eckbolzen nennen wollen.« Eine noch stärkere Umklammerung der Basis als durch »Eckbolzen« zeigt sich zuweilen, wenn die Platte, auf der die Basis steht, an der Ecke auf den unteren Wulst keilförmig übergreift, z. B. unter den Fragmenten aus der Unterkirche zu Quedlinburg. Im übrigen machen die Eckzehen dieselbe Stilwandlung durch wie das Kernblatt. Sie treten zuerst als einzelne, unverbundene, hoch plastisch gearbeitete Stücke auf, die die freigebliebenen Eckflächen der Platte ausfüllen sollen. Allmählich werden sie flach und treten in Verbindung mit dem unteren Sockelwulst, aus dem sie hervorgequollen scheinen. Die Verwandlung in den barocken Stil geht zeitlich zusammen mit dem Übergang des Kernblattes vom Renaissance- in den Barocktypus. Dehio gibt auf S. 676, Bd. I eine Entwicklung des Ecklappens an. Nach der ältesten Form, ein Klötzchen oder Knollen, erkennt Dehio den Eintritt einer organischen Verbindung, »bald so, daß das Glied als ein Auswuchs des Pfühles, bald so, daß es als Übergreifen der Platte gedeutet wird«. »Die letztere Fassung, Ecklappe ....., gehörte der Hirsauer Schule und verbreitete sich im XII. Jahrhundert, namentlich in Norddeutschland; die erstere führt zu dem schönen Motive des geschmeidig niederfließenden, am freien Ende sich aufrollenden Eckblattes, das eine der am meisten in die Augen fallenden Charakterformen der französischen Frühgotik wie des Übergangsteiles wurde (Tafel 300, 9, 12, 301, 4, 18, 302, 1—7). Der Ursprung in der Lombardei zu suchen ...« usw. An der Säule macht sich an einer anderen Stelle noch die Durchdringung der einzelnen Massen bemerkbar; nicht selten kommt es doch vor, daß das Kapitell ohne Deckplatte in die Bogenmasse führt, wie das Hamann an einem Kapitell Nr. 9 seiner Abbildung feststellt und, wozu er bemerkt, daß auch das »die Abneigung gegen funktionelle Gliederung verrät«. Und das geht eng zusammen mit der Baukunst, an der wir dieselbe Abneigung

feststellten und das Herrschen der Massen, ihr enges Aneinander-Gebundensein, ihr teilweises Verschmolzen-Sein. Doch diese Beobachtungen gehören, streng genommen, nicht hierher.

Ich hatte im ersten Teil der Untersuchung bemerkt, daß das Kernblattkapitell, ehe sein Ornament eine barocke Sprache angenommen, einen ernsthaften Konkurrenten im Würfelkapitell hatte. Das Stilgefühl der Zeit, die Masse dem Bewußtsein eindringlich vorzuführen, trat in diesem mit eminenter Deutlichkeit zutage. Die klotzige, schwere Masse des Kapitellkörpers trug überzeugend die Kraft des Tragens anderer Massen in sich. Es schien also in diesem Kapitell der wahre Ausdruck für das romanische Stilgefühl gefunden zu sein, und ein anderes Kapitell mit einer besonderen Ornamentik konnte daneben nur leben, wenn seine Ornamentik diesem Stilgefühl entsprach. So wandelte sich das »renaissancemäßige« Kernblattmotiv in das »barocke« um. Ich spreche aber vom Würfelkapitell, ohne seiner Ornamentik zu gedenken. Seine Motive kamen gegenüber dem Block der Masse nicht zur Geltung; obwohl durch ihren linearen Habitus isoliert, vermochten sie doch nicht, sich der Masse gegenüber zu behaupten, sie waren für den ästhetischen Eindruck unrettbar in zweite Linie gerückt. (So gelegentlich noch in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts auf dem Petersberg bei Halle.) Doch das Stilgefühl duldete auf die Dauer nicht das Ornament als Begleiterscheinung; das Ornament verschwand ganz (wie z. B. im Dom zu Worms), oder es unterwarf sich dem Stilgefühl und wurde barock. Und in dieser Form, d. h. in engster Verbindung mit der Kapitellmasse tritt es noch im XIII. Jahrhundert auf, zu Anfang, z. B. in Alpirsbach in Schwaben, Dehio Tafel 356, 9, und in Faurndau im 2. V. des XIII. Jahrhunderts, nach Dehio, mit einem eigentümlichen Kernblatt und Voluten; auch in Regensburg, St. Stephan, saec. 12, Dehio Tafel 357, 4, und in Altenstadt 2. H. des XII. Jahrhunderts [21]). Wo das Ornament am Würfelkapitell, gelöst von der Masse, in reichen Motiven erscheint, da haben wir fremden Einfluß, so z. B. in Schwarzrheindorf (Widderköpfe, Greifen, Löwen und Palmetten), italienische Vorbilder; denn hier ist das Ornament prätentiös, betont sein Eigenleben und läßt durch seinen Reichtum die Masse an Bedeutung zurücktreten. Diese formale Lösung des Ornaments vom zugehörigen Bauglied stammt aus der Antike, die, freilich in der Kapitellornamentik, das Ornament innerlich durch seine Symbolik mit dem Bauglied verband. Jedoch nicht nur, wo am Würfelkapitell das Ornament gelöst erscheint, stammt es aus der Fremde, sondern wo immer das Ornament, mögen seine Motive Tier- oder Menschenfiguren, das Akanthusblatt oder die Palmette sein, vom Grunde gelöst ist, d. h. äußerlich auf antike Weise gegeben, da kommt es aus fremdem Lande zu uns, aus Italien oder Frankreich, und zwar als nachgeahmte oder als original

[21]) Die Kapitelle der märkischen Backsteinbauten gehören hierher, da in ihnen die gleiche Tendenz lebt; die andere Form ändert nicht den Sinn.

fremde Arbeit, mag es nachgewiesen sein oder nicht. So sind alle die schönen Pfeilersäulen und Konsolenkapitelle, deren Rankenschmuck aus schönen, in konzentrischen Kreisen verlaufenden Ranken bestehen, fremdes, französisches Lehngut. Z. B. Knechtsteden um anno 1200, Tafel 354 bei Dehio und ebenda Beispiele aus Kölner Kirchen.

Es sei hier wieder auf die bereits herangezogene Arbeit von Richard Hamann zurückgegriffen, der auf S. 64 das Kapitellornament der sog. Übergangszeit bespricht, dazu die Tafel A und die Abbildungen 16—20. Hamann bemerkt einen Fortschritt, der »besteht in völliger Ablösung des Ornaments vom Kern, die Ranken überspinnen den Kern, sind frei ausgearbeitet, die Blätter drehen und rollen sich (so freilich, daß die Blätter und Ranken jetzt eine Art von Korb bilden, dessen Gesamtform der Kelchblock ist und in den ein Kern, dessen Form gleichgültig ist, eingebettet ist)«. »Diese völlige Ablösung vom Kern«, wie Hamann sagt, bezeichnet, wie schon früher bemerkt, ein neues Stilempfinden, nicht aber einen »Fortschritt«. Von einem Fortschritt wäre doch nur zu sprechen im Hinblick auf folgende Formen, die sich aus dem Fortschritt entwickeln ließen und vielleicht schon das Ende, das Ziel bedeuteten, ganz besonders im Hinblick auf Formen, die vor diesem Fortschritt lägen und aus dem sich dieser entwickelt hätte. Wo sind aber diese? Ein Fortschritt ist hier nicht festzustellen, vielmehr etwas völlig Neues, ein neues Stilempfinden. In »romanischer Weise«, fährt Hamann fort, »legen sich Ranken und Blätter nach allen Seiten über die Fläche des Kapitells, ohne Rücksicht auf den aufsteigenden Kelch und die scharfe Grenze zwischen Kelch und Block«. Dies Gebaren der Blätter und Ranken ist vielmehr ganz und gar unromanisch, das Losgelöste vom Kapitellkörper, ihr Eigenleben und das ausgesprochen Beziehungslose zur Funktion des Kapitells unterscheidet sie aufs schärfste von aller romanischen Kapitellornamentik. Diese Blätter und Ranken, die dem Habitus organisch gewachsener Pflanzen ähneln, bedeuten wohl eine Vorbereitung für die gotische Ornamentik, aber sie sind nicht auf romanischer Stilbasis erwachsen, nicht in Deutschland, sondern in Frankreich, dem Lande, das in manchen seiner Teile die formale Behandlung des Ornamentes (wenn nicht auch die Motive) von der Antike übernommen hatte. Und weiter mit den Worten auf S. 65: »Das Ornament ersetzt den Kern, es ist gleichsam durchbrochene Arbeit, Überwucherung des Ornaments ....« Mit diesen Worten ist aufs deutlichste das Nichtromanische des Ornaments charakterisiert. Was so dem Wesen des romanischen Ornaments entgegengesetzt ist, was so gelöst von der Masse, was so die Bedeutung der Masse zurückdrängt, kann unmöglich aus dem gleichen, dem romanischen Stilgefühl geboren sein; hier dokumentiert sich deutlich ein Stilgefühl, das auf dem antiken beruht, das zu der formalen Loslösung des Ornaments von der Kapitellmasse die innere hinzugefügt hatte und in Frankreich entstanden war. (Auf Tafel A neben dem Säulenkapitell c ein Pilasterkapitell

mit einer Art Kernblatt, dessen Herkunft aus Frankreich nachzuweisen ist, z. B. in Vaison (Vaucluse), was an sich aber noch kein Beweis dafür ist, daß die Ornamente auf den Säulenkapitellen daneben ebenso aus Frankreich stammen.) Hamann widerlegt teilweise seine obige Behauptung selbst durch die Abb. 1—8, die er heranzieht, und die typische Beispiele für romanische Ornamentik geben, und die eben gerade die Körperform des Kapitells berücksichtigen. »Die Form der Rankenverschlingungen und der Blätter bleibt noch die romanische, geometrisch ornamentale.« Sind die Blätter, die sich drehen und rollen, die gelöst sind vom Kapitellkörper, zugleich geometrisch ornamental? Geht das zusammen?

Auf S. 65 spricht Hamann von einem inneren Widerspruch des von ihm charakterisierten Kapitells der Übergangszeit, das er auf Tafel A und in den Abb. 16—20 im Bilde vorführt. Dieser »innere Widerspruch wird überwunden in den (Kelchblock-)Kapitellen mit gestielten Ranken. Der Widerspruch lag darin, daß in den obengenannten Kapitellen die Blätter und Ranken keine Rücksicht nahmen auf den ansteigenden Kelch, und jetzt ist er gelöst dadurch, daß »Stengel am Kelch aufsteigen und sich erst am Block in geometrischen Rankenverschlingungen verbreiten«, d. h. die Form des Kapitells in ihrer Bewegung beachten. Dazu Abb. 10. Ich ziehe Hamanns Arbeit weiter heran, da seine Beobachtungen des weiteren der Ornamentik der Übergangszeit gelten. Der folgende Typus, für den Hamann ein Beispiel in Abb. 11 gibt, gehört noch in die Übergangszeit, ebenso Abb. 12. Das Romanische überwiegt bis auf den Typus S. 66, den Abb. 12 bringt, in dem die Gotik die Oberhand gewinnt, was Hamann in den »aktiven, frei funktionierenden (gotisch steilen) Formen« erkennt. »Diese aber dienen dazu, wie aus eigenem Willen und mit eigener Kraft eine romanische Form zu markieren«, d. h., wie Hamann weiter oben bemerkt: »Der romanische Block wird in idealer Vorderfläche markiert«. In diesen Worten stelle ich noch einmal das Massengefühl fest, ein letztes Ausüben von Anziehung der Kapitellmasse auf das Ornament. Diese Kapitellornamentik stammt, wie die aus den Beispielen auf Tafel A, Abb. 10, Abb. 11 und Abb. 16—20, aus Frankreich. Das Romanische liegt in der Anpassung des Ornaments an die Kapitellform und in dem Eingehen auf die Funktion des Kapitells. Das Gotische erkenne ich in der Ablösung des Ornaments vom Kapitellkörper, das Vor-diesen-gestellt-sein, was beides einen ersten Schritt zur Individualisierung des Ornaments bedeutet.

Hierher gehört die früher charakterisierte Nebenform zu Typ IV des Kernblattes; die Ranken mitsamt der Hülle sind vor den Kapitellkörper gestellt. Wegen dieser äußeren Form erkennt man auch eine Art zusammenhängender Blätter, breit lanzettförmig, unten eingeschnürt und zusammenhängend, als Importmotiv an. Sie kommen in Deutschland nicht gerade häufig vor und sind von den Zisterziensern mitgebracht worden, z. B. in München-Gladbach, Worms, Paulskirche (Querschiff), Bebenhausen (und eben erwähnt als vorkommend auf

Tafel A in Hamanns Arbeit). Zu diesen entlehnten Motiven gehört auch eine eigentümliche Kernblattform, wie sie z. B. in der ehemaligen Kapelle der Kaiserpfalz zu Wimpfen am Berg vom Ende des XII. Jahrhunderts anzutreffen ist. Das Blatt scheint in den Stein hineingetrieben, mit scharfen Messern geschnitzt und in geometrischer Form erstarrt. Das Motiv besteht aus einem offenen und einem geschlossenen Blatt. Es kommt in einer Variation vor an den Fenstersäulen des Wormser Hofes zu Wimpfen am Berg, auch sonst. Die Heimat dieses Motivs ist die Normandie; hier ist das in Wimpfen offene Blatt in der Diagonale lediglich die Zusammensetzung von zwei Voluten, wobei die Kante des Kapitells aber abgefast ist. Die Umwandlung in die in Wimpfen auftretende Form muß schon unterwegs vollzogen worden sein. (Damit ist nicht gesagt, daß dies Motiv in Wimpfen zuerst erscheint.) Das normannische Blatt ist aus einem dem deutsch-romanischen verwandten Stilgefühl entstanden; die Gebundenheit an den Stein, das Zurücktreten des Ornaments vor der Masse des Kapitells ist auch hier Charakteristikum; das Unterscheidende aber ist die Härte der Linien, das Starre der ganzen Bildung. Ein Stilisieren nach dem Geometrischen hin, das dem deutschen Stilgefühl fern lag und deshalb keinen Anklang fand, ebensowenig wie im X. Jahrhundert (Gernrode), als vom Orient solche Stilrichtung kam [22]).

Ich will hier noch der im ersten Teil der Untersuchung genannten Nebenform zum Kernblatt Typus IV gedenken. Daß diese Nebenform in Frankreich entstand, ist die allgemeine Meinung; daß sie nur dort, nicht in Deutschland entstehen konnte, wird erst anerkannt werden, wenn ich die Analyse der Bauornamentik in Frankreich vorgenommen haben werde. Hier aber sei das Kernblatt Typus IV erwähnt, das auf seiner Spitze ein naturalistisch geformtes Blatt trägt. Dies Blatt ist deutlich durch seine Erscheinungsform, die naturalistische, und sein Angeheftetsein als aus einer anderen Welt stammend charakterisiert. Die darin ausgesprochene Trennung von Ornament und Bauglied (dabei ist der untere Teil des Kernblattes romanisch und fast vollständig mit dem Kapitellkörper verschmolzen) widerspricht deutschem Stilgefühl, das, wie ich ausführte, Ornament und Bauglied zu einem Ganzen verschmolzen wissen wollte. Wir wissen, daß diese fremdartige Form aus Frankreich stammt, und erkennen in ihr einen ersten Schritt, den die Gotik macht, um das Gebiet der Ornamentik zu erobern Dehio bemerkt Bd. II, S. 161, daß »die wirklich gotische Auffassung erst in dem Augenblick eintritt, wo das ideelle Band zwischen Ornament und Struktur zerschnitten, wo das Blattwerk klar und deutlich als äußerlich angehefteter Schmuck und nichts als das kenntlich gemacht wird«. Daß hier Hochplastik, das Hochrelief, Ausdrucksform ist, versteht sich schon aus dem Vergleich mit dem, was das romanische Stilgefühl verlangte.

[22]) Wie ich höre, wird die Frage, wo überallhin die normannische Ornamentik in Deutschland eingedrungen sei, von Richard Hamann zurzeit behandelt.

Da Hamann speziell auch das sogenannte frühgotische »Knospenkapitell zur Untersuchnng heranzieht, so seien hier seine Ausführungen noch wieder herangezogen, zumal die Resultate seiner Analyse den meinen zuwiderlaufen. Auf Abb. 12 bringt Hamann solch »frühgotisches Knospenkapitell«. »Der Kelchkern ist umwachsen von Blättern, die ihr freies Stehen und organisches Wachstum durch Ablösung vom Kern bezeugen« usw. Dem muß ich widersprechen. Hier ist von einer Ablösung vom Kern keine Rede; vielmehr liegt hier deutlich eine Durchdringung des Ornaments mit dem Kern vor, und es zeigt dies Knospenkapitell das Kernblatt Typus IV, dessen Ableitung vom Akanthusblatt ich nachgewiesen habe. In den von Hamann in den Abb. 16—20, auch Abb. 10, 11 und von 12 das eine eben besprochene, sowie die auf Tafel A gebrachten Beispiele von Kapitellen ist das Ornament ohne Frage vom Kern (ich sprach stets vom Kapitellkörper) gelöst; mit nichten jedoch in dem Knospenkapitell von Abb. 12. In diesem ist ein letzter Ausläufer romanischen Stilgefühls repräsentiert, in dieser Durchdringung von Ornament und Kapitellmasse. Von »freiem Stehen« und »organischem Wachstum« kann demnach keine Rede sein. Hamann findet die gotische Umbildung des Akanthuskapitells deutlich in dem »kelchförmigen Umbiegen, in der nach oben sich verringernden steileren Form der Blätter und in einer Art von Kannelierung«. Nun zeigen die Kernblätter der frühen Typen (romanischer Zeit) schon das »kelchförmige Umbiegen«. Die »nach oben sich verringernde steilere Form der Blätter« entwickelt sich schon in romanischer Zeit, siehe Typus III des Kernblattes. Warum »eine Art von Kannelierung, die das vertikal Gerippte, Aufrechte wie bei einer dorischen Säule betont«, eine speziell gotische Umbildung des Akanthuskapitells sein soll, ist nicht klar. Die vertikalen Rippen kommen schon in den romanischen Kernblattypen vor. Nicht das Vertikale, das Aufstrebende im Ornament, vielmehr das Ablösen des Ornaments ist gotisch; aber das fehlt hier ganz. Und die Ornamente sind ganz und gar »Teile einer Gesamtform«. Die »Form« dieser »Knollen- oder Knospenkapitelle« ist durchaus nicht speziell »französisch«; sie ist vielmehr auf deutschem Boden gewachsen. Die »Kelchblockkapitelle mit romanischen Ranken und breitlappigen Blättern« Tafel A und Abb. 16—20 sind dagegen deutlich unter französischem Einfluß entstanden, wie schon früher bemerkt. In dem »Fortschritt, der in völliger Ablösung des Ornaments vom Kern besteht«, wie Hamann bemerkt, gibt sich das fremde Stilgefühl zu erkennen, das nur in Anlehnung an den Stil des antiken Ornaments entstehen konnte. »Diese Blattstengel«, sagt Hamann S. 66 unten, »oder stark gerippten Blätter, die frei und aufrecht vor dem ebenso aufrechten, geschwungenen Kelch stehen und sich elastisch auswärts biegen, geben ein Vorspiel dessen, was sich über dem Kapitell in der Architektur vollzieht: das elastische Sichabbiegen der Rippen von den straffen und aufrecht stehenden Diensten.« Noch einmal, diese Blätter stehen nicht »vor dem Kelch«,

sie durchdringen ihn; das elastische Sichabbiegen der Rippen kann also nur verglichen werden mit dem Schwung der Blätter, nicht aber mit ihrem Verhältnis zum Kapitellkörper.

Die folgenden Sätze: »So unterscheidet sich das gotische Knospen- und Stengelkelchkapitell von dem antiken Blattkelchkapitell genau so wie die gotische Architektur von der griechischen: durch das Fehlen aller toten Masse, der Last. Die Gotik kennt nur freistehende und sich biegende Glieder, läßt an der Decke nur die Rippen als wirksame Glieder gelten, am Kapitell frei in die Luft ragende Blattstengel. Das korinthische Kapitell mit breiten Blättern bildet ein Polster, der Druck der belastenden Masse treibt die konvexe Ausbiegung über dem Astragal heraus, die Voluten neigen sich unter der Last. Die gotischen Blattstengel biegen sich infolge eigener Schwere.« Diese Sätze können insofern nicht gelten, als hier das gotische Knospen- und Stengelkelchkapitell zugrunde gelegt ist, das eben nicht gotisch, sondern durchaus romanisch ist. Und wenn Hamann davon spricht, daß die Gotik nur ... »am Kapitell frei in die Luft ragende Blattstengel« kennt, so trifft das für diese sog. Knospenkapitelle nicht zu, wohl aber für das wirkliche gotische Ornament, die naturalistisch gebildeten Blätter und Blüten, die abgelöst vom Kern, an diesen von außen herangebracht scheinen und ein eigenes Leben, ein stark betontes, individualisiertes Leben führen. Das Ornament nimmt nicht mehr teil am inneren Leben und der Funktion des Kapitells. Völlig deutlich geworden z. B. Abb. 14 bei Hamann.

Das ist das Essentielle, das ist das Hauptcharakteristikum des gotischen Ornaments. Die Blätter des antiken korinthischen Kapitells sind Symbol für die Funktion des Kapitells; sie führen demnach kein eigenes Leben. Und so ist es mit den »Blattstengeln des sog. gotischen Knospenkapitells, sie biegen sich nicht »infolge eigener Schwere, sondern symbolisieren die auf dem Kapitell lastende Masse. Das gotische Stilgefühl kommt erst zu Worte, als die Spitze des Blattes ein naturalistisch geformtes Blatt trägt. Das ist schon bei Dehio zu lesen Bd. I, S. 673ff.: »Das gotische System ... fordert, daß der für die Struktur tatsächlich allein Bedeutung habende Kern dem Auge bloßgelegt werde, während in betreff des Blattwerkes kein Zweifel übrigbleiben darf, daß dasselbe nicht die Sache selbst sei, sondern nur äußerlich und lose angehefteter Schmuck.« Oder wie schon früher zitiert, was Dehio Bd. II, S. 161 prägnanter sagt. Wenn Hamann weiter S. 67 »vom erwachenden Gefühl für funktionelle Gliederung« spricht, so ist das ein prägnanter Ausdruck für den sich entwickelnden gotischen Baustil, nicht aber für das Knollenkapitell, das er wieder anführt. Und wenn Hamann meint, daß »gerade in Sachsen, z. B. in Königslutter, sich beobachten läßt, wie ohne fremden, speziell französischen Einfluß die gotischen Formen sich allmählich vorbereiten«, so gebe ich zu bedenken, daß hier ein Anstoß von Italien, Oberitalien, kam zu einer Zeit, da man hier deutlicher die antike Ornamentik,

besonders in formaler Beziehung, zum Vorbild nahm. Die Loslösung des Ornaments, die ich setze »für das erwachende Gefühl für funktionelle Gliederung«, durch welches sich das romanische (nicht gotische) Knollenkapitell allmählich umbildet«, beruht auf der Nachahmung antiker Ornamentik und diese wird hier durch Italien vermittelt.

Daß das Akanthuskapitell in Frankreich und Italien die Entwicklung des gotischen nicht fördert, sondern hemmt, ist für Frankreich zu verneinen; denn gerade die Pflege des Akanthuskapitells war in Frankreich die unmittelbare Vorbereitung zum gotischen; denn es galt nur noch den Schritt zu machen zur völligen, auch innerlichen Loslösung des Ornaments vom Kapitellkörper; die formale Trennung (durch hochplastische Arbeit) war im antiken Ornament gegeben. Italien macht dagegen keinen Ansatz, ein gotisches Ornament zu schaffen.

Man könnte sich eine Entwicklung von Typus IV des Kernblattes zum völlig gotischen Ornament so vorstellen, daß das Blatt am Fuß immer mehr an Breite verliert, bis es schließlich zum Stengel wird und zugleich, das ist das Wichtigste, sich hochplastisch abhebt vom Kapitellkörper. Das Kapitell wandelt sich dabei auch ab; es verliert seine ursprüngliche Form und ist nichts weiter als eine Fortsetzung des Säulenschaftes über den zurückgebliebenen Halsring hinaus. Dem nächsten Satz S. 67 muß ich wieder entgegentreten; denn er geht wieder auf das sog. gotische Knospenkapitell zurück und enthält deswegen eine falsche Behauptung. Hamann spricht davon, daß die Umbildung des Akanthuskapitells »um so schwerer war, als im Gegensatz zum romanischen Kapitell, das als Masse zwischen Massen, als Baustein zwischen anderen Steinen durch seine Form vermittelt, das korinthische Kapitell in vieler Beziehung das gleiche Ziel funktionellen Ausdruckes und organischer Gliederung verfolgt wie das gotische, wenn auch die Funktion nicht dieselbe ist«. Dies ist entschieden zu verneinen. Diese irrige Behauptung konnte nur aufgestellt werden, wenn das Knospenkapitell zugrunde gelegt und als typisch gotisch aufgefaßt wurde. »Die Funktion sei aber nicht dieselbe.« Damit wird wahrscheinlich an den Satz auf S. 66 angeknüpft, der besagt, »daß die gotischen Blattstengel sich infolge eigner Schwere biegen«.

»Aus dieser Gleichheit des Ziels des gotischen und korinthischen Kapitels sei es begreiflich, daß sich die romanischen Länder vielfach mit der korinthischen Form begnügen, diese aber in einer echteren, organischeren als der romanischen Block- und Bolzenform bringen.« Diesen Satz kann ich folgerichtig nicht gelten lassen, wenn ich die Richtigkeit des vorigen in Zweifel zog.

Anknüpfend an seinen letzten Satz sieht Hamann in der Renaissance des antiken Kapitells (in Magdeburg), die sich äußert »in dem Profil des Blattkelchs, der Bildung und dem Überfall der Blätter und Voluten«, die »die elastisch organische Form des antiken Kapitells wieder aufleben läßt«, »gotisches Verständnis für diese Seite antiker Architektur«.

Ich sehe nicht ein, warum von einem »gotischen Verständnis« gesprochen wird, wenn im nächsten Satz der Weg des Meisters von Speier und seine Herkunft aus Italien genannt wird. »Die elastisch-organische Form des antiken Kapitells«, die hier wieder auflebt, ist Italien, an anderer Stelle Frankreich zu verdanken, das von jeher das antike Kapitell in »elastisch-organischer Form« nachahmte.

»Im deutschen Übergangsstil herrschen die Stengel- und Knollenkapitelle, während sie in Frankreich, selbst im Norden, dem fruchtbarsten Boden für die Entwicklung der Gotik, mit den antikisierenden Formen sehr das Feld zu teilen haben.« Wenn ich für »Übergangsstil« das Ende des romanischen Stils setze, so kann ich der Behauptung nur beipflichten. Wenn es aber im nächsten Satz heißt, daß es die Frage sei, »wieweit es gerade deutsche oder germanische Kräfte sind, die diese Entwicklung des gotischen Kapitells bestimmt haben«, so bemerke ich hier nur, daß ein gotisches Stilgefühl nach Deutschland hineingebracht wurde und daß speziell germanische Kräfte die Entwicklung des gotischen Kapitells nicht bestimmt haben. Der Grund dafür wird in den weiteren Ausführungen gegeben werden.

Von den hochgotischen Kapitellen hebt Hamann auf S. 68 »das freie, zweighafte Abstehen, das Herauswachsen eines Blattes mit dünnem Stil aus dem Kelch« hervor und in einem andern Satz, »daß die Blätter ohne tektonische Anordnung einfach an den Kern angeheftet sind«. Nicht, daß die Anordnung nicht tektonisch ist, ist das Charakteristische des gotischen Blattes, sondern das völlig Beziehungslose zum Kapitell, seiner Form und seiner Funktion, das aus einer anderen Welt stammen, was durch die »nicht tektonische Anordnung« und die naturalistische Form nur unterstrichen ist. Ich verweise wieder auf Dehio Bd. I, S. 673 und besonders Bd. II, S. 161. Damit wäre mein Eingehen auf Hamanns Arbeit erledigt.

Es handelte sich im Grunde um einen einzigen Punkt, um das eine sog. »gotische Knospenkapitell«, um dessen Einreihen in die romanische Ornamentik, in den allerdings spätromanischen Stil und um eine Klarstellung des Wesens des gotischen Kapitellornaments.

II. Wir wissen, daß Frankreich zuerst das Ornament »deutlich als äußerlich angehefteten Schmuck kenntlich machte«; wir stellten bei der Kapitellornamentik, die wir als aus Frankreich stammend erkannten, fest, daß sie im Gegensatz zur deutschen kein Interpret der Masse ist, daß sie des »Massengefühls« entbehrt. Ist das in der französischen Kapitellornamentik überhaupt der Fall, und ganz allgemein, kennt die französische Bauornamentik das Massengefühl? Wenn nicht, welches ist das Stilgefühl in romanischer Zeit in Frankreich?

Dehio gibt uns in seiner Charakteristik des Außenbaues in romanischer Zeit in Frankreich Bd. I, S. 584 einen Fingerzeig für die Untersuchung. Er be-

merkt nämlich (schon früher I a zitiert): »Die karolingische Erbschaft, das Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen, zeigt in den verschiedenen Provinzen sehr ungleiche Lebenskraft, um so stärkere, je mehr der Bevölkerung germanisches Blut zugemischt war, um so geringere, je weniger sie davon besaß.« Daraus ergibt sich, was Dehio in dem vorhergehenden Satz aufstellt, daß Frankreich in der romanischen Periode kein einheitliches Stilgebiet war (eine Ansicht, die Dehio durch Betrachtung des Innenbaues gewonnen hat und die er für den Außenbau in seiner folgenden Untersuchung bestätigen wird).

Wir wollen nun aber Dehios Wort nicht in der Weise benutzen, daß wir zuerst fragen, wo das germanische Element stark oder schwach vertreten war und erst danach die Bauornamentik untersuchen; das hieße, mit einem Vorurteil an die Untersuchung herantreten. Nein, wir wandern durch die Hauptprovinzen, stellen die Eigenart des Bauornaments fest und konstatieren dann erst, ob Dehios Wort auch für die Bauornamentik im allgemeinen zutrifft.

a) Wenden wir uns zuerst dem Süden Frankreichs zu. Dieser war das Kulturland Roms, das Rhônetal hinauf bis nach Burgund. Dieser Teil Frankreichs ist in die Schule der Antike gegangen. Was wir an Bauornamentik aus früher romanischer Zeit finden, vom Ende des 11. Jahrhunderts z. B. in Lyon an der sog. Manécanterie (Camille Martin Taf. 19), das entspricht ganz dem Stilgefühl des antiken Ornaments. Blendbögen auf Säulen in schärfster Ausprägung, in schärfster Loslösung von der Wand, von der Baumasse. Die Bögen scharfkantig, stark plastisch herausgearbeitet, die Säulen vollrund auf freien Basen stehend; das Ornament völlig aus dem Stein herausgearbeitet, seine Selbständigkeit, sein individuelles Leben betonend, selbst das Friesband über der Reihe von tiefgegrabenen kreisrunden Löchern in diesem Sinne. Nicht anders die ornamentalen Glieder an der Fassade der Kirche St. Martin-D'ainay zu Lyon aus der gleichen Zeit (Martin Taf 59). Dazu kommt hier Inkrustation auch aus der Antike, die ebenfalls das Ornament an sich bedeutungsvoll hervorhebt. (Darüber später.) Wo die Tradition der Antike so lebendig durch Baureste erhalten wurde, war es kaum möglich, in einem andern als in ihrem Sinne zu arbeiten.

Und dieser Kunstgeist blieb mächtig in allen folgenden Zeiten. Wir finden ihn in der Mitte des XII. Jahrhunderts so weit östlich wie Neuchâtel, z. B. Ancienne église collégiale (Martin Taf. 31). Wir wären eher berechtigt, diese Gegend bei der Betrachtung der Ornamentik in Burgund heranzuziehen, da wir hier auf dem Boden des ehemaligen Herzogtums Burgund stehen; doch es sei gestattet, daß wir vom Süden aus dahin wandern. Der in Deutschland übliche Rundbogen tritt auf, doch so scharf akzentuiert, mit hochplastisch gearbeiteten Ornamentmotiven an den Konsolen, vor allem aber nach bestimmten Intervallen durch schlanke, halbrund gearbeitete Säulchen gestützt. Es ist die Zusammensetzung

des Rundbogens mit der Säule, die wir auch in Deutschland fanden, aber als importiert empfanden. In Deutschland war der Rundbogen ursprünglich in Verbindung mit der Lisene: Limburg a. d. H. 1038. Hier durch seine Verbindung mit der Lisene stets mit einer Aufgabe versehen, das Massengefühl zum Vortrag zu bringen; dort eine Loslösung von der besonderen Aufgabe, von der Baumasse. Blendbögen auf Säulen schon im XI. Jahrhundert. Was wir hier sehen, werden wir im Laufe der Untersuchung in einem andern Land wieder antreffen. Diese Veränderung in der Zusammensetzung und im Habitus geschah unter dem Einfluß der Antike, die ein gebundenes Ornament nicht kennt, nur das vom Baukörper isolierte Ornament, das mit diesem in Harmonie auftritt, aber sich seinem besondern Sinn nicht unterwirft. Doch an dem gleichen Ort in Neuchâtel an einem andern Bau, dem Schloß, genannt Regalissima sedes (Martin Taf. 32—33) von der Mitte des XII. Jahrhunderts eine Bauornamentik, der dies Prinzip der Selbständigkeit fremd ist. Die Bögen verziert mit allerhand Flechtwerk und Pflanzengebilden aus der antiken Palmette, Tiergestalten im Tympanon eines Fensters, die durchaus aus einer andern Welt stammen. Schon die ornamentalstruktiven Glieder nicht aus der gleichen Welt. Die Säulen freistehend, doch sie tragen nicht unmittelbar Bögen, sondern einen Querbalken mit ebensolchem Flechtwerk versehen, darüber Bögen, die aber nicht frei herausgearbeitet, sondern nur eingemeißelt, im Flachrelief gearbeitet sind. Das Ornament in engster Verbindung mit der Baumasse, obwohl plastisch gearbeitet, ebenso die umschließenden Randleisten, die zugleich die Bögen bilden, welche über den Säulen geschlagen sind und die von diesen getragen werden sollten. Doch das Motiv des Tragens tritt hier nicht in Aktion, denn Bögen und Bogenfelder liegen fest in der Baumasse. Zwei Welten, die hier zusammenstoßen, die antike, die diese ornamental-struktiven Glieder geschaffen, die frei gelöst stehen, und die neue, die romanische Welt, genauer die germanische, die das Ornament nur im Dienst der Idee bildet, die Baumasse reden zu lassen.

So in dieser Zeit, aus dem XII. Jahrhundert, neben einem Kunstwollen, das sich völlig dem antiken anschließt, einmal der Ausdruck des nordischen, germanischen Stilgefühls in einer Gegend, wo Alemannen, ein germanischer Volksstamm, seinen Wohnsitz hatte.

Wenn die Wand der Westfassade der alten Kathedrale Sainte-Marie in Vaison (Vaucluse) noch vom XI. Jahrhundert datiert (nach Martin Taf. 23), so haben wir hier ein frühes Beispiel für klassizistische Arbeit: klar und schön gearbeitete, vor der Wand stehende Pilaster mit korinthischen Kapitellen, die einen Sturz tragen mit geometrischem Linienornament (dies und das Giebeldreieck darüber sprechen wohl für diese frühe Zeit). Ganz wie in antikem Geist ist die Behandlung des Äußeren der Laterne auf der Kathedrale Notre-Dame-Des-Domes in Avignon von der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts: kannelierte Säulen

mit korinthischen Kapitellen, Gebälk, Blendbögen tragend, die eine tiefe Aushöhlung der Mauer erwirkt haben, so daß eine klare Gliederung, eine klare Scheidung zwischen Baumasse und verzierenden Gliedern besteht. Hierher gehören auch die kannelierten Säulen, die die Eckpunkte der Laterne betonen; nur der Umstand, daß ihre Kapitelle nichts tragen, macht deutlich, daß das antike Kunstwollen nur hierher verpflanzt worden ist (Abb. Martin Taf. 16). Aus gleicher Zeit die Blendbögen im Inneren der Kapelle der Brücke Saint Bénézet in Avignon. Original antike Kapitelle finden Verwendung bis in die Zeit am Ende des XII. Jahrhunderts und Anfang des XIII. in der Kathedrale Sainte-Marie in Vaison.

Wie intensiv die Schulung im antiken Kunstwollen im ganzen aber war, das beweisen Konsolengesimse und Archivoltornamente, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, an der Kirche Saint-Paul zu Lyon aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts (Martin Taf. 80). Ein nordisch gegliedertes Portal in Tarascon Eglise Sainte-Marthe (Martin Taf. 31) vom Ende des XII. Jahrhunderts, aber die Loslösung der kantigen und runden Säulen, der Archivoltwülste und Ornamentbänder aufs schärfste durch hochplastische Arbeit hervorgehoben. Ein Portalbau im Anklang an das lombardische Schutzdachmotiv mit ornamental-struktiven Gliedern antik gebildet, z. B. Le Thor (Vaucluse) Saint-Marie-au-Lac vom Ende des XII. Jahrhunderts. So ist auf allen Wegen im südlichen Frankreich und das Rhônetal aufwärts die Antike zu treffen. Aus dem XI. Jahrhundert ist nicht viel erhalten, was aus dem X. Jahrhundert stammt, bleibt fraglich; die Untersuchungen über das Alter der Bauten sind noch nicht abgeschlossen. Was wir fanden, war der Kunsttradition des Landes treu, und was vorher entstanden sein mag, von dem können wir annehmen, daß es eine Vorstufe zu dem war, was wir feststellten: das Wiederaufleben antiken Stilgefühls in romanischer Zeit. Von einer romanischen Kunst schlechthin ist nicht zu sprechen. Dehio S. 624 unterscheidet auf das bestimmteste die Zeit vom X. und XI. Jahrhundert (er nennt »die wenigen etwas eingehend gegliederten und geschmückten Denkmäler einer Fortentwicklung altchristlicher Formen sehr ähnlich, die in Oberitalien sich vollzieht und vermutlich nicht ohne Einfluß von dieser Seite war«), von der Zeit der bewußten Renaissancebewegung (Dehio spricht von einer »klassizistischen Propaganda, die von Toskana aus nach Oberitalien schritt, von der Provence nach Burgund und weiter vor«, S. 671) und nennt sie eine Zeit, »in welcher nichts davon zu entdecken ist, daß in der Provence ein volles Nachleben der Antike sich erhalten hätte«. Wenn, wie ich annehme, Martin die Wand der Westfassade der alten Kathedrale Sainte-Marie in Vaison mit dem XI. Jahrhundert richtig datiert, so wäre hier Dehio zu widersprechen. Es wird Dehio besonders zu widersprechen sein, wenn wir den ersten bemerkenswerten Schritt der Antike zur Eroberung der Bauornamentik in Oberitalien in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts machen sehen (Näheres im dritten Teil der Untersuchung) am Cam-

panile von St. Ambrosius zu Mailand und wenn wir die Antike schon im XI. Jahrhundert in Lyon auf dem Gebiete der Ornamentik wahrnehmen. Danach kann wohl behauptet werden, daß seit den Tagen der Römerherrschaft in keinem andern Sinn Kunst geschaffen wurde und daß von Oberitalien nur ein Anstoß kam, in diesem Sinne fortzufahren. Noch ein Wort von Dehio auf S. 626: er bemerkt »als ersten Zeugen des Umschwungs Portalbauten von Aix und Avignon, deren Entstehen in den neunziger Jahren des XI. Jahrhunderts gut beglaubigt sei«.

Wenn wir nach Mittelfrankreich wandern, so wird unsere Behauptung von einer lebendigen Tradition der Antike bestärkt. Der Glockenturm der Kirche Saint-Germain in Auxerre vom Ende des XI. Jahrhunderts! Die bauliche Struktur ist romanisch, dazu die Bildung des Kapitellornaments; dagegen sind die struktiv-ornamentalen Glieder ganz antik. So schnell und so weit kann die Wendung zum Klassischen von Oberitalien aus nicht gewirkt haben.

Die befestigte Kirche von Rojat (Puy-de-Dome), vielleicht im XI. Jahrhundert begonnen, bietet im Außenschmuck eine starke Anlehnung an die Antike: wodurch sollten Rundbogen auf Konsolen, schlicht profiliert, von der Stärke und Betonung in Verbindung mit Lisenen von der gleichen Kraft der Selbständigkeit entstanden sein? Nicht allein das Wehrbarmachen der Außenwand kann solches bewirkt haben. In dieser frühen Zeit schon die beginnende Loslösung des Rundbogens im Gegensatz zu Deutschland! Wenn dagegen an der Kirche Saint-Austremoine in Issoire (Puy-de-Dome) außen die ornamentalen Glieder sowie die Inkrustation durchaus die klassische Kunst zum Vorbild haben, so hat sich schon, wie am Turm der Kirche Saint-Germain an den Kapitellen, das spezifisch romanische Kunstgefühl ein Feld erobert: im Innern auf dem Gebiet der Malerei und an den Kapitellen. Da ich die Kapitelle gesondert behandle, so ziehe ich hier nur die Malerei heran und verlasse damit für einen Augenblick die Ornamentik des Außenbaues. Daß die Bögen anstatt durch Profile durch Ornamente begleitet sind, ist schon unantik und spezifisch romanisch; noch viel mehr aber die Malerei an den Säulenschaften. Diese Malerei offenbart ein Kunstgefühl in Frankreich, das sich von dem in Deutschland scharf unterscheidet. Die Säulenschäfte sind hier bedeckt mit Farbe, einzelnen Ornamentmotiven und vor allem durch Zickzacklinien. Wo Bemalung und das Zickzackornament in Deutschland auftreten, sind sie importiert, z. B. in St. Godehard in Hildesheim zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts und andere. Diese Art Ornamentik hat in Deutschland keine große Verbreitung gefunden; sie widerstrebte offenbar dem deutschen Stilgefühl. Von einer Betonung der Masse und der Kraft der Säulen kann bei solcher Ornamentik nicht die Rede sein; ganz im Gegenteil handelt es sich um eine Entwertung von Masse und Kraft. Durch das Kreuzen der gedachten, senkrecht aufwärtsstrebenden Kraftlinien, sei es unter stumpfem oder spitzem Winkel (gelegentlich auch unter rechtem), werden diese zerteilt, zerlegt, ihrer Energie

beraubt. Am weitesten geht die Entwertung durch das Umwinden der Säulen mit einem Strickgeflecht, wenn dazu die Säule selbst wellig gekrümmt ist, oder auch mit spiralig verlaufenden Kanneluren versehen ist, wie z. B. in Avallon, Saint-Lazare, Mitte XII. Jahrhunderts (Martin Taf. 53—58). Anders, wenn die Säulen der Portalwulste mit Damastmustern bedeckt sind; diese wirken nur höchstens wie eine Umhüllung des Säulenschaftes resp. der Wulste, verhüllen nur die ideellen Kraftlinien, ohne in ihren lebendigen Fluß einzugreifen.

Gelegentlich kommen solche Entwertungen von Masse und Kraft auch in dem sonst, wie wir sahen, klassisch arbeitenden Süden vor, so an der Kirche Sainte-Marie-au-Lac in Le Thor (Vaucluse) vom Ende des XII. Jahrhunderts. Hier Säulenschäfte nicht mit gemalten, sondern gemeißelten, gekrümmten Linien oder Zickzacklinien versehen, oder mit Schuppen bedeckt. (Diese letzte Verzierung auch in der römischen Antike vorkommend.)

Als romanisch zum Unterschied von antik erscheinen an der genannten Kirche in Issoire die Reliefs an der Nordfassade des Transeptes. Unvermittelt und plötzlich eine Darstellung von handelnden Menschen in die Mauer eingelassen. Das oben abschließende und aus der Mauer herausragende Gesims ruft den Eindruck hervor, als sei das Relief zwangsweise in die Mauer eingelassen, also dadurch ein Eingriff in die Masse des Baues getan worden. Zudem sind die Figuren hochplastisch gearbeitet, wodurch das Unverbundene mit der Mauer im Gegensatz zum Auftreten figürlicher Reliefs in Deutschland noch deutlicher ist.

So ist hier das Ornament behandelt wie in der Antike, d. h. seine Ausdrucksform ist das Hochrelief, obwohl die speziell romanische Sinnenwelt zum Vortrag kommt (wie z. B. in den sitzenden Apostel- und Königsstatuen, die tangential zu dem Bogen gestellt sind). Hochplastisch gearbeitet und klassisch schön die Rankengewinde aus Akanthusblättern, welche die Wulste an den Portalbögen begleiten. Nur selten und nur, wo z. B. an Kapitellen ein französisches Ornament auftritt, ist Flachreliefierung Ausdrucksform, so in Nevers an der Loire (im früheren Herzogtum Burgund) an der Kirche Saint-Etienne, schon zu Ende des XI. Jahrhunderts. Avallon sei hier erwähnt, das Martin »eines der schönsten Beispiele der romanisch-burgundischen Architektur« nennt. Ebenso sind Tournus und Autun hier zu nennen, alles Orte, die früher zu Burgund gehörten, wo die Antike unbedingtes Vorbild war. Zusammen an einem Bau auftretend antikes und romanisches Stilgefühl, und zwar in Solignac, unweit von Le Puy. Hier ein starker Ausdruck für das Massengefühl, mächtige Rundbögen und Lisenen, daneben antike Säulen, vom Erdboden bis unter das Dach aufsteigend.

In Mittelfrankreich beherrscht demnach die Antike nicht völlig das Feld; in der Gliederung der Wand und der Behandlung des Ornaments muß sie häufig mit dem romanischen Stilgefühl das Feld teilen, das sich aber von dem in Deutschland auftretenden unterscheidet.

Betreten wir den Westen Frankreichs, das Gebiet der mittleren und unteren Loire, so bemerken wir ein Nachlassen der Wirkungen der Antike. Nicht wie im Süden und der Mitte Frankreichs wächst mit der Zeit der Einfluß der Antike; er nimmt hier ab. Obwohl die Verzierung der Außenwand mit struktiv-ornamentalen Gliedern aus der Antike stammt, so tritt sonst ihr Vorbild zurück. Die Ornamentmotive rühren nicht mehr so ausschließlich aus der klassischen Zeit; sie stammen aus romanischer Zeit oder sind antike, nach dem neuen Sinn umgemodelte. Besonders lebhaft ist hier die Malerei an Wänden und Säulenschäften, so z. B. in der Kirche Saint-Pierre in Chauvigny, deren ästhetischen Charakter wir früher untersucht haben. Die Entwertung der Schäfte auch durch skulptierte Ornamente geschehen, unter denen man das kleingefältelte Motiv aus der Buchornamentik erkennt. Allein nicht nur Säulen, auch Bögen werden entwertet durch skulptiertes Ornament. Wie rauh zerschneiden die drei kleinen radial gestellten Postamente (auf deren einem eine Figur sitzt) Teile des Portalbogens in Le Puy (Haute Loire) an der Kathedrale Notre Dame (Martin T 2), vom Ende des XII. Jahrhunderts. Auch durch Figuren tangential oder radial, oder in einem Winkel zum Kreisbogen gestellt auf den Wulsten, auch durch ein Gefältel (aus der Buchornamentik) oder Zickzackornamente geschieht ein Zerstören der lebendigen Masse, der ideellen Kraftlinien, die eine so wohltuende Brücke schlagen von Pfosten zu Pfosten über Tür- und Fensteröffnungen. So ganz besonders zerstörend wirkt das Zickzackornament auf den Fensterbögen am Turm der alten Abteikirche zu Beaulieu-les-Loches (Indre-et-Loire) aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts. (Oder auch schachbrettartige Verzierungen, wie in Civray (Vienne) (Martin Taf. 67.) Und romanisch, Anfang des XII. Jahrhunderts, die unantike Verwendung von Säulenkapitellen und Gesimsen an der Fassade der Kapelle Saint-Michel-D'aiguilhe in Le Puy. Sie tragen nichts, es tritt vielmehr der Bogen, den sie tragen sollten, tief zurück in die Mauer, flach aufliegend, jedoch mit plastisch gearbeitetem Ornament. Und wodurch diese Trennung von Säule und Bogen eintrat, das war durch Rundbogen und Lisene, die ganz romanisch gebildet sind.

In dem immer reicher werdenden Schmuck aber liegt schon ein Abweichen von dem Vorbild der Antike. Meist alle Säulenschäfte skulptiert am Äußern, gemalt im Innern der Kirche, z. B. Saint-Pierre in Chauvigny (Martin Taf. 54). Ja, so sind nicht allein die Kraftlinien für die ästhetische Wertung geschwächt, die Säulen selbst sind häufig an den Portalgewänden vernichtet, und zwar so, daß der untere Stumpf ein Kapitell und Gesimse erhält, auf dem eine Figur steht, die etwa drei Viertel der ganzen Länge des Säulenschaftes einnimmt. Neben dem Kopf dieser Statuen aber wächst der Säulenschaft wieder empor und als Krönung der Figur ist eine Art Baldachin vorgelegt oder eher angeklebt. So der Eindruck. Ganz unantik empfunden ist dieses Zerstören eines ornamental-struk-

tiven Gliedes (der Säule) und das naive Befestigen eines dekorativen Stückes. Es sei hervorgehoben, daß die Figuren, deren Auftreten ganz romanisch empfunden wird, auch in einer Gebundenheit erscheinen, in einer Ungelöstheit vom Stein, von der Masse, wie die Antike sie nicht kennt und die wir als typisch romanisch bezeichnen müssen. (Ebenso die tangential liegenden Figuren an den Bogenwulsten.) Was aber sonst die Ornamentik des Außenbaues ausmacht, hat durchaus die Formensprache der Antike, d. h. die Motive sind gelöst von der Masse.

Zu dem reicheren Schmuck im Vergleich zur Antike ist auch eine Häufung von ornamentalen Gliedern am Außenbau zu rechnen, so an der Kirche Saint-Pierre in Chauvigny (Vienne) vom XII. Jahrhundert (Martin Taf. 62). Im unteren Geschoß ruhen Blendbögen auf kräftigen Säulen, dazu eine große Ordnung von gekuppelten Säulen oder, wie in Civray an der Hauptfassade der Kirche Saint-Nicolas von der Mitte des XII. Jahrhunderts, wo wir im oberen und unteren Geschoß tiefe und reich geschmückte Blendbogengalerien haben, dazu den Rundbogen als Trennung der beiden Geschosse und als Abschluß nach oben, im oberen Geschoß, aber noch eine Säulenordnung, deren einzelne Glieder (wieder ein Verstoß gegen antikes Stilgefühl) ohne Kopf sind, d. h. der Kapitelle entbehren und obendrein nicht unter einer Konsole des Rundbogenfrieses endigen, sondern sich totlaufen in einem der kleinen Bogenfelder (als Beispiel für Schmuckhäufungen auch die Fassade der Kirche zu Petit-Palais, Dehio Tafel 248, 1 und 248, 2, Eschillais zu nennen). Das Ornament ist auch an diesem Bau wieder, das gilt von den Bauten Westfrankreichs überhaupt, in antiker Weise gestaltet, so erscheint auch der Rundbogenfries, der hier selbständig geworden ist, ohne Lisene; er hat als Ornament für sich Bedeutung gewonnen und ist nicht mehr Hilfsausdruck für die Masse.

Westfrankreich ist der Antike nicht völlig unterworfen; es zeigt jedoch keinen einheitlichen Stil. Ein speziell romanisches Stilgefühl tritt in der Ornamentik des Außenbaues nicht so sehr zutage, deutlich dagegen in der Kapitellornamentik, wie wir später erkennen werden. Die Antike ist jedoch als Vorbild immer noch bedeutungsvoll genug; häufig aber ist ihr feineres Empfinden nicht mehr gekannt oder ignoriert. Man sieht, ihr Einfluß nimmt mit der räumlichen Entfernung von ihrem Heimatboden ab.

Wir haben nun noch unsere Betrachtung Nordfrankreich und Burgund zuzuwenden für das Bauornament, um dann das Kapitellornament speziell zu untersuchen. (Von den Grenzstädten Burgunds wurde schon gesprochen.)

In der Normandie tritt deutlich romanisches Kunstwollen zutage. An einem Bau des XI. Jahrhunderts, an den aus dieser Zeit stammenden unteren Teilen der Fassade Saint Etienne (Abbaye-aux-Hommes) in Caen weisen die Türme (im ersten frei aufgebauten Stockwerk) sehr schmale Blendbögen auf, die nichts anderes als Rundbögen sind, von denen jeder einzelne in eine Lisene ausläuft

(ein Beweis dafür das Fehlen von Basen); es sind wirklich nur Mauerstreifen (Martin II, Taf. 52). (Wir haben in Deutschland die gleiche Art Blendbögen angetroffen.) Hier ist also das Ornament nur ein Hilfsmittel, um die Masse sprechen zu lassen, nicht anders als in Deutschland. Diese gleichen Bögen und Streifen an der Kirche de la Trinité (Abbaye aux Dames), die Martin ins XII. Jahrhundert setzt (Martin II, Taf. 57). Diesen Bögen und Streifen aber ist vorgelegt eine Säulenordnung, doch die zugehörigen Bögen, obwohl kräftig profiliert, ragen nicht über die oben angrenzende Mauermasse heraus, einzig nur das begleitende Klötzchenornament. Die Archivolte tragen wieder nur auf ihren tief zurückliegenden Kanten die Bögen, sonst ist die Platte unbedeckt. Obwohl die Säule frei herausgearbeitet ist, ist sie doch durch den nordischen Geist an die Masse gebunden; je die letzte zu beiden Seiten (einer Turmseite) hat mit den stehengebliebenen Mauerstreifen die gleiche Oberflächenerhebung. Der Rundbogen, der nach bestimmten Intervallen in Lisenen ausläuft, ganz auf romanische Art auch noch in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts an der Kirche zu Thaon (Calvados) (Martin III, Taf. 46) anzutreffen. Ebenso gebunden an den Stein und mit der gleichen Mission erscheint der Blendbogen, wie er im Mittelschiff der Kirche de la Trinité (Abbay-aux-Dames) in Caen anzutreffen ist (Martin II, Taf. 58), auch die Blendbögen am Schiff (äußeren) der Kirche zu Thaon. Ganz romanisch, im gleichen Sinne empfunden, sind die übereinandergesetzten Rundbögen als Dachbedeckung am Turm der Abbaye-aux-Hommes in Caen (Martin II, Taf. 53). Das Zusammentreffen von antikem und nordischem Kunstgeist ist zu beobachten an der Blendgalerie im Schiff der Abbaye-aux-Dames: die Bögen ganz romanisch, nehmen sich aus wie ein Rundbogenfries, dem die Lisenen als Begleitung fehlen und für die statt dessen die Antike Säulen und Kapitelle hergab.

Wenn aber sonst der Einfluß der Antike in der Gliederung der Wandflächen mit dem großen Blendbogenschmuck der Fenster, kräftigen Konsolengesimsen und vorgelegten Säulen, die vom Fußboden zum Dach aufsteigen, unverkennbar ist, so war ihr Vorbild für die Behandlung des Ornamentes selbst, des Ornaments, das Fenster und Türbögen begleitet, in diesem nördlichen Teil Frankreichs nur selten maßgebend. Hier treffen wir das Zickzackornament, das in unantiker Weise den Fluß der Linien zerstört (in gleicher Weise zerstörend wirken Köpfe, radial gestellt, deren Münder und Bärte einen Bogenwulst bedecken, Bayeux, Kathedrale Notre Dame Mitte XII. Jahrhundert, Martin II, Taf. 51), das vor allem aber durch Ungelöstheit vom Stein charakterisiert ist. Ebenso behandelt ist ein Grätenmuster, ein Bandmuster mit Rosetten, Diamantquader, Flechtwerkmuster, und sogar der antike Mäander muß sich dem nordischen Kunstgeist unterwerfen. Dieser Mäander liegt zudem eingebettet in der Mauer, veranschaulicht also ihre Tiefe. Das klare Herausarbeiten des Ornaments, das Loslösen in

antiker Weise ist an einem Ornament zu beobachten, das sich aber als von romanischem Empfinden beseelt kennzeichnet durch sein Übergreifen auf einen Bogenwulst, dessen Kraftlinien es damit in Frage stellt, z. B. in Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inferieure) (Martin II, Taf. 19), zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts. In antiker Weise selbständig ist das Ornament an Friesen z. B. in Bayeux an der Kathedrale Notre Dame unter den Arkaden des Mittelschiffs (Martin II, Taf. 50).

Das Schuppen- oder Schachbrettmuster, das zuweilen die Mauer oberhalb von Blendbogengalerien und in diesen selbst überzieht, wirkt nicht anders als der Rundbogenfries mit Lisenen, da er durch sein Bloßlegen eines Teiles der Tiefe der Steinmasse nur ein Hilfsmittel für deren Bewertung bedeutet.

Ein Wort über Burgund, dessen Stil ich bei Gelegenheit vom Mittelfrankreich als antik bezeichnete. In Saint-Philibert in Tournus der Rundbogen mit Lisenen ganz auf nordisch-germanische Art verwendet, auch der Blendbogen ganz als Mittel, um die Masse zur Wirkung zu bringen; jedoch an dem gleichen Bau der Rundbogen mit Pilastern, die Kapitelle und Basis haben, als Außenschmuck am Chor, von Mitte saec. 12 (Dehio S. 648). Der Beginn klassizistischer Tendenzen in Burgund, deren Ausbreitung man am gleichen Bau beobachten kann, am Obergeschoß des Turmes saec. 12. und des weiteren an der Abteikirche zu Cluny, wie Dehio sie auf Taf. 262 gibt (nach älterer Zeichnung von du Sommerard). Noch einmal am Chor von Paray-le-Monial saec. 12 der Rundbogen mit Lisenen, sonst aber Pilaster, Säulen und antike Konsolengesimse. Ganz antik ist auch die Bauornamentik an der Kathedrale von Autun. Auch Avallon wäre zu erwähnen, ebenso XII. Jahrhundert.

Über Burgund äußert sich Dehio S. 632 folgendermaßen: »Mit der jüngeren burgundischen Schule sei ein neues Formensystem aufgetreten, zusammengeschmolzen aus nordisch-romanischen und provenzalisch-antiken Elementen.« Was wir in Paray-le-Monial, Vezelay, Cosne, Chauvigny, Saint-Faul de Varax, Le Puy usw. an Ornamentik des Außenbaues treffen, ist ganz im antiken Stil gebildet, d. h. wie schon öfters gesagt, frei herausgearbeitet, ohne die Aufgabe, die Masse zu interpretieren.

Ich muß an dem Schluß der Betrachtung über die Ornamentik des Außenbaues noch einer besonderen Art gedenken, nämlich der sogenannten Inkrustation. Ich hole hier für Deutschland zugleich nach. Dehio spricht über ihr Vorkommen Bd. I, S. 602 ff. Er nennt aus karolingischer Zeit die Eingangshalle zu Lorsch (ich schreibe den Bau dem XII. Jahrhundert und französischen Bauleuten zu, nach dem Urteil Lasteyries, das ich anerkenne), den alten Dom zu Köln (auf Grund einer Bilderhandschrift), »so daß wir in der karolingischen Zeit den polylithen Verband als etwas Gewöhnliches anzusehen haben«. Auf Grund des einen Domes zu Köln, da ich Lorsch nicht als karolingisch anzusehen vermag,

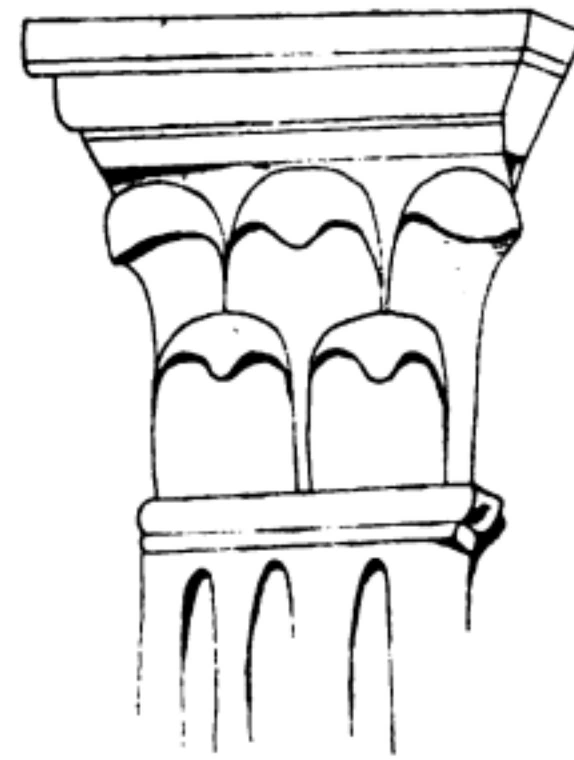
kann kaum obiger verallgemeinernde Satz aufgestellt werden. »Die ottonische Epoche hält hierin ... die karolingische Tradition aufrecht, so St. Michael und St. Pantaleon zu Köln. Späterhin geht in Deutschland die Polylithie auf ein bescheidenes Maß zurück ... Fenster- und Türbögen, Mauerwerk.« Frankreich, wenige Beispiele aus karolingischer Zeit. »Im XI. und XII. Jahrhundert herrscht eine ausgiebige Polylithie in der Auvergne und im Velay; die Farben sind weiß, schwarz, dunkelgelb: ein aus Kreisen und Sternen zusammengesetztes Band schmückt regelmäßig an Stelle des Frieses die Apsis, Teppichmuster andere Stellen, namentlich die Giebel; Schichtenwechsel mit Teppichmustern kombiniert an der Kathedrale von Le Puy, wo nicht nur die Fassade, sondern auch die Seitenwände in dieser Weise ausgestattet sind.«

Diese Art Ornamentik, durch welche die Wand als Fläche sehr stark zur Wirkung kommt, während die Masse gleichsam verhüllt ist, ist in Frankreich heimisch, wie wir hörten. Das Ornament selbst spricht durch seine Buntheit eine laute Sprache und dadurch, daß es die Phantasie bedeutend erregt. Es ist nämlich in keiner Weise abgeschlossen und obwohl es, wie z. B. an den Wänden des polygonalen Chores in Rioux (Charente-Inferieure) durch ein ornamentiertes Band begrenzt ist, fordert es hier (Schuppen- und Flechtwerkmuster) die Phantasie geradezu heraus, es in der einmal eingeschlagenen Richtung fortzusetzen. Die Bewegung in solchen Motiven kommt nicht zum Stillstand und ist durch das Band, das abgrenzen sollte, nur hart durchschnitten. (Nur ein aus dem Motiv selbst geborenes Abschlußmotiv könnte die Bewegung zur Ruhe bringen.)

b) Wenn wir nun der Kapitellornamentik in Frankreich einige Aufmerksamkeit zuwenden, so versteht es sich, daß es sich auch hier nicht um eine Gruppierung und Ableitung von Motiven handeln kann (das wäre eine Arbeit für sich), sondern diese Ornamentik kann nur im Rahmen unserer bisherigen Betrachtungsweise herangezogen werden, d. h. wir wollen auch hier fragen, welches der Stil sei, in dem sie erscheint, ob der antike oder speziell romanische. Wir werden auch nicht nach Schulen unterscheiden, wie Dehio es in seinem Text zu den Tafeln auf S. 717 ff. tut; denn es liegt hier nicht daran, nachzuweisen, wo eine bestimmte Richtung entstanden und wohin sie verpflanzt worden sei; ich stelle nur folgendes fest.

Der Süden Frankreichs erblickt in der Antike sein Vorbild. Zumeist sind die Motive aus dem antiken Formenschatz geholt; sie sind teils aufs wundervollste kopierte korinthische Akanthusblattkapitelle, teils frei künstlerisch wiedergegebene. So z. B. in der Kathedrale Saint-Jean zu Lyon (Martin II, Taf. 21), XII. Jahrhundert, auch früher Ende XI. Jahrhundert in der Kirche Saint-Martin D'ainay zu Lyon. Bis hinein ins XIII. Jahrhundert die freie Anlehnung an die Antike, z. B. in der Kathedrale Sainte-Marie in Vaison Anfang XIII. Jahrhundert (Martin III, Taf. 28), auch Saint-Gilles mit den wundervollen, antik gebildeten

Kapitellen an seiner Westfassade. Neben den korinthischen Kapitellen erscheinen nur selten andere Bildungen. Zu diesen gehört, auch aus der Antike geholt, das Kernblatt in renaissancemäßiger Erscheinung (Abb. 30), Kathedrale Saint-Jean zu Lyon zweite Hälfte XII. Jahrhundert (Martin II, Taf. 19), auch in Aix Kathedrale Saint-Sauveur im Kreuzgang (XII. Jahrhundert nach Baum), aber schon Ende XI. Jahrhundert in Lyon Saint-Martin D'ainay, hier mit Voluten. In Vaison, der ancienne Cathédrale Sainte-Marie, XII. Jahrhundert, ist eine Fülle von Kernblättern zu finden in schlichter antiker Art, ohne Voluten, und auch das zusammenhängende Kernblatt, auch in Arles (Vaucluse) an dem Laternenaufsatz der Kirche »Des Alyscamps«. Am oberen Stockwerk dieses Baues erscheint plötzlich das Kernblatt Typus IV, sog. Knospenkapitellblatt. Nur in leiser Abänderung vom antiken Kernblatt, nach oben konvergierend, in Vaison (Vaucluse) Kirche Saint-Quentin. Früher, im XI. Jahrhundert, aber kommt das Kernblatt schon vor in der sog. Manécanterie in Lyon, in einer Form, die wir nach Deutschland importiert fanden, die zusammenhängenden Blätter (wie eben erwähnt in der Kirche Sainte-Marie in Vaison), doch noch nicht aus dem vollen breiten Blatt, sondern aus Streifen gebildet. Sonst aber selten eigene Blattbildungen, wie z. B. eine vom Ende des XII. Jahrhunderts in Le Thor (Vaucluse), wo das Blatt aus dem Stein gar nicht hervorragt, sondern nur eingeritzt ist und dann von oben plötzlich ein plastisch gebildetes Blattgeknäuel überfällt (Martin I, Taf. 22). Das Kernblatt Typus IV mit dem aufgelegten Blatt ist am Ende des XII. Jahrhunderts nicht selten, z. B. wieder in Le Thor (Vaucluse) Sainte-Marie-au-Lac.


Abb. 30.

Doch nicht ausschließlich antike Motive weist der Süden auf. Im Kreuzgang von Saint-Trophime in Arles (von 1150 nach Baum) sind Figurenkapitelle, die in ihrem Habitus durchaus romanisch zu nennen sind, ebenso pflanzliche Gebilde an Kapitellen im Kreuzgang der Kathedrale zu Vaison, die etwas an das Flechtwerk erinnern (die Zerlegung der Stengel in drei Streifen durch die Perlenschnur). Vielleicht sind sie nicht ohne Einfluß vom lombardischen Flechtwerk her entstanden, können aber auch als eine späte Form des Kernblattes angesehen werden, bei der das Blatt nur mehr aus zwei Randstreifen besteht. Ihre Bahn von unten auf bedeutet nicht mehr die Umrißlinie des Kernblattes, sie bildet vielmehr eine Verschlingung, um dann erst die Bahn der ursprünglichen Umrißlinie des Kernblattes zu beschreiben.

Was aber das Wesen des Kapitellornamentes im südlichen Frankreich ausmacht, das ist seine Erscheinungsform auf antike Art, d. h. wie schon mehrfach gesagt, die Loslösung des Ornaments vom Kapitellkörper durch hochreliefmäßige

Arbeit. Das Unverbundene, innerlich wie äußerlich, unterscheidet es vom deutsch-romanischen Kapitell. Für das Unverbundene der Figuren noch ein Beispiel in Lyon, der Kathedrale Saint-Jean, zweite Hälfte XII. Jahrhundert (Martin II, Taf. 20), auch Lescure (Tarn), XII. Jahrhundert; selten Ende des XI. Jahrhunderts, wie zu Lyon Saint-Martin D'ainay.

Die Antike war im Süden zu mächtig, als daß sich ein ganz speziell romanisches Stilgefühl hätte entwickeln können; es äußert sich das Romanische nur in einigen von antiken Motiven abgeleiteten Bildungen. Daß die Macht der Antike bis nach dem Südwesten reicht, beweisen Kapitelle, wie die vom Kreuzgang der Abtei La Daurade in Toulouse (Haute-Garonne).

Dehio äußert sich im 15. Kapitel des I. Bandes im »Außenbau« über jede der Landschaften in Frankreich. Ich will hier nur Dehios Charakteristik des Ornaments in Aquitanien zitieren. S. 630 heißt es: »Der Charakter des Ornamentes ist reich, üppig, quellend. Zu dem aus der Antike abgeleiteten und in diesem Sinne umgestalteten Blattwerk kommen gedrängte Massen von Menschen, Bestien, fabelhaften Ungeheuern, in denen der den nordischen Völkern in dieser Zeit gemeinsame Hang zum Phantastischen so ungebändigt, man möchte sagen spukhaft sich äußert wie nirgend sonst mehr; alles in einem Vortrag, der die kleinkunstmäßige ... Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Maßstab hinübernimmt« usw. Dieser Formenschatz, der in keiner Beziehung steht zur Funktion des Kapitells, diese also nicht interpretiert, ignoriert auch die äußere Form des Kapitells, dessen Kubus, dessen Maße. Die Darstellung nimmt keine Rücksicht auf die gegebenen Ruhepunkte, die Eckpunkte, sie geht an diesen einfach vorbei; denn die Szenen erzählenden oder dramatischen Inhalts beginnen irgendwo und wickeln sich friesartig um das Kapitell herum ab. So zieht z. B. an einem Kapitell Joseph seinen Esel um die Ecke herum (auf einer Flucht nach Ägypten); doch nicht allein Menschen, Geräte und Gebäude werden in der gleichen sorglosen Art auf dem Kapitell untergebracht; stilisierte Köpfe und Palmetten treten dagegen nach Kapitellseiten geordnet auf. Doch nicht immer wird im Westen die Form des Kapitells so mißachtet, man komponiert auch nach Ecken; daß dabei aber von einer wohlgefälligen Komposition zu reden sei, wird niemand behaupten. Als Beispiel ein Kapitell wie in der Kirche von Neuvy-Saint-Sepulchre (Indre) XI. bis XII. Jahrhundert nach Baum. Hier eine hokkende Männerfigur, breitbeinig vor die Kante der Deckplatte gestellt, und zwar so, daß eine ideelle Linie, die die Kante der Deckplatte nach unten fortsetzt, die Figur halbiert. So an jedem Kapitelleckpunkt eine Figur, dazwischen auf der Mitte der Kapitellseite jeweils eine andere Figur.

Die gleiche Art zu komponieren ist auch im mittleren Frankreich üblich, z. B. in Issoire (Puy de Dome) XII. Jahrhundert nach Martin. Hier unter jeder Kante der Deckplatte eine ebenso wie die eben beschriebene symmetrisch ver-

teilte Figur, die einen Tierkörper auf dem Rücken trägt, der gleichfalls symmetrisch verteilt ist. Was sonst alles an Motiven noch vorkommt, will ich nicht weiter erörtern, allerlei Pflanzengebilde aus der Palmette, seltener aus dem Akanthus entstanden, so gelegentlich auch ein Kernblatt wie am Chor der Kirche von Savennieres (Maine-et-Loire) im XI. Jahrhundert nach Baum. Es sei hier noch angefügt, daß man auch nach Ecken wohlgefällig zu komponieren versteht, da, wo wie an den Abtreppungen der Portale der Bildner dazu gezwungen wurde, z. B. am Portal von Saint-Pierre in Aulnay (Charente-Inférieure); das Wappentierschema weiß man als Vorbild zu nehmen, wie in Saint-Genou (Indre).

Wenn der Formenschatz dieser Kapitellornamentik sehr verschieden ist von dem in Deutschland verwandten, und auch die Art, in der er benutzt wurde, sich von deutscher unterscheidet, so tritt noch auffälliger die Form, in der er erscheint, zutage.

Wie ich schon in einem früheren Kapitel bemerkte, daß alles Ornament in Aquitanien hochplastisch gearbeitet ist, völlig gelöst von der Masse, auf sich gestellt ist, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, die am Chorfenster von Saint-Pierre zu Aulnay aufsteigenden Ranken (mit Männern, die in den Ranken hochklettern), so erkennen wir diese Form auch für die Kapitellornamentik. (Diese völlig unverbunden vor den Kapitellkörper gestellt.) Wenn die Ornamentik inhaltlich keine Notiz nahm von dem Bauglied, an dem sie verwendet wurde, wenn also die Funktion und die Masse des Kapitells gar nicht in Frage kam, so ist das innerliche Unverbundensein noch unterstrichen durch die Form, das Hochrelief. Wenn in dem »Was« des Dargestellten in der Ornamentik die speziell romanische Welt sich aussprach und die Antike als Vorbild fast völlig zurücktrat, wenn in dem »Wie« in bezug auf die Komposition das gleiche festzustellen ist, so schaltet in bezug auf das andere »Wie«, die Form, die Antike unumschränkt. Die letzte ist gültig, obwohl gelegentlich Kapitelle wie am Westportal von Saint-Niclas in Civray (Vienne) Tier- und Menschenfiguren aufweisen, die in Verbindung mit der Masse zu stehen scheinen (oder wie in der Kirche zu Rivière [Indre-et-Loire]). Doch kaum ist ihnen solches zuzuschreiben; sie sind vielmehr, wie Dehio S. 63 sagt, »in einem Vortrag gegeben, der die kleinkunstmäßige, an Elfenbeinschnitzereien oder getriebener Goldblecharbeit erzogene Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Maßstab mit hinübernimmt«. Sie wirken daher ganz indifferent gegenüber der Masse.

Für den östlichen Teil Frankreichs, Burgund und die Nachbarländer, wie Dehio einteilt, ist die Frage nach der Kapitellornamentik noch kürzer zu beantworten. Die Motive sind zum größten Teil aus dem antiken Formenschatz; daneben treten menschliche Figuren (zuweilen in der gleichen sorglosen Art, die wir für Westfrankreich feststellten, ohne Rücksicht auf die Eckpunkte, wie in Sainte Madeleine in Vezelay (Yonne) und Tiere auf, häufig nach dem Schema der

Wappentiere, z. B. in der Chorapsis der Kirche Sainte-Croix in La Charité sur Loire (Nièvre). Sonst finden wir das Kernblatt im renaissancemäßigen Stil, ferner Nachbildungen und freie Umbildungen des korinthischen Kapitells. Die schönsten Bildungen z. B. an den Portalen usw. von Saint-Lazare in Avallon (Yonne) (Martins Kritik früher erwähnt). Als weitere Beispiele Vézélay (Dehio Taf. 304, 2), Autun Cathedrale Saint-Lazare (Saône-et-Loire). Gelegentlich ist der klassizistische Einfluß Burgunds in Aquitanien zu bemerken, so an so klar komponierten Kapitellen wie in der Kirche Saint-Eutrope in Saintes (Charente-Inférieure).

Das Wesen aber all dieser Ornamentik ist antik, meist auch die Motive, so daß hier das Ornament in innerer Beziehung steht zur Funktion des Kapitells; formal aber ist es, wie das antike, von der Kapitellmasse gelöst. Also auch hier kein speziell romanisches Stilgefühl. Nur im Osten dieses Burgund, in Neuchâtel, wo wir in der Ornamentik des Außenbaues deutlich romanisches Massengefühl erkannten, können wir das gleiche auch in der Kapitellornamentik vereinzelt feststellen. Es erscheinen hier Kernblattbildungen von der Art wie in Agliate, die ich im ersten Teil der Untersuchung erwähnte. Eine Fortbildung dieses Motivs ist nicht zu finden. Das Hüllenkernblatt neben dem schlichten antiken in Auxerre wie auch in La Charité-sur-Loire in der Kirche Sainte-Croix. Sonst aber ist die besondere Stilform in der Kapitellornamentik durchaus antik. Wenn wir in Vézélay (Yonne) Kapitelle finden, die schon ihrer ganzen Form nach nicht dem antiken Vorbild entsprechen, ich meine Faltenkapitelle, so ist bekannt, daß sie nicht hier auf burgundischem Boden gewachsen sind, daß ihr Geburtsland im nördlichen Frankreich liegt, in der Normandie.

Und hier nun stoßen wir auf einen romanischen Geist, auf das langgesuchte (ist man versucht zu sagen) romanische Stilgefühl. Dehio S. 634 charakterisiert den hier herrschenden Formengeist »als streng und spröde«, »er modelt hier alles ins Eckige, Spitzige, Straffe; er arbeitet hier gleichsam in Eichenholz und Eisen. Die Erinnerung an die Antike ist in so weite Ferne gerückt, wie sonst in keiner Region des Abendlandes. Das vegetabilische Element fehlt der Ornamentation nahezu ganz. Wie im germanischen Altertum herrschen geometrische und nebenher der Tierwelt entlehnte Formen; die letzteren noch immer in einer fratzenhaften Stilisierung und die ersteren zum Teil als Weiterbildung der althergebrachten Band-Flecht- und Webemuster, zum Teil in neuen selbständigen Erfindungen, für die namentlich die Metalltechnik vorbildlich wurde« usw. Soweit Dehio.

Um zuerst das Faltenkapitell heranzuziehen, das uns von Burgund in die Normandie geführt hat, so könnte man rein theoretisch davon aussagen, daß hier von einem romanischen Stilgefühl nicht die Rede sein kann, daß die Masse in ihrer Kraft und Wucht nicht zur Sprache kommt, daß sie vielmehr untergraben wird. Denn die Meinung könnte sein, daß die Falten nicht einen Druck von oben versinnbildlichen, sondern daß sie durch eine seitliche Erschütterung entstanden

seien, wodurch die Masse in Frage gestellt würde. Doch der Augenschein belehrt uns eines anderen. Diese Falten erscheinen nicht durch einen Druck, seitlich oder von oben, entstanden, sondern vielmehr so, als ob ihre Masse ursprünglich so breit ausladend gebildet gewesen sei und dann der Bildner begonnen habe, ihr eine äußere Form zu geben und versucht habe, sie der Größe der Deckplatte anzupassen. Für diese Entstehung spricht die Schnittfläche der einzelnen Falte, die nicht in einer horizontalen, sondern in einer vertikalen Ebene liegt. Somit ist das Faltenkapitell ein starker Interpret der Masse, die Ornamentation durch Falten nur ein Mittel, um die Größe dieser Kapitellmasse deutlich zu machen. Hier also, in der Normandie, in dieser einen Form und Ornamentik des Kapitells ein bedeutender Ausdruck des Massengefühls, das wir sonst in Frankreich nicht gefunden haben, sondern bisher allein in Deutschland, und zwar wäre diesem Faltenkapitell an Stärke des Ausdrucks nur das Würfelkapitell in Deutschland an die Seite zu stellen. In noch anderen Bildungen aber tritt uns das Massengefühl in der Normandie entgegen, Bildungen, in denen ich das Kernblatt erkenne, in einer besonderen massigen Form, in denen Dehio aber »Erinnerungen an Eckranken« sieht. S. 670, Bd. I: »Was aber auch in den stärksten Entstellungen nicht verloren geht, das ist die Erinnerung an die Eckranken und die Mittelblumen«, heißt es da. Zugegeben, es handle sich bei Taf. 305, 1, 332, 1, 333, 1, 335, 5 um solche »Erinnerungen«, so doch kaum bei 305, 2 und 3. Bei 305, 2 scheint das Kernblatt in der Form verwandt dem von Verona-Königslutter, und bei 305, 3 ist ein Kernblatt in der normannischen Form gegeben, auch 347, 2 ist solch Kernblatt (Gassicourt). Als Volute oder Eckranken doch unmöglich zu deuten, da nicht von zwei Seiten die vermeintlichen Ranken in Stegen nach der Ecke aufeinander zulaufen, sondern es ist ganz deutlich von der eingerollten Spitze eine Blattfläche zu sehen, die weiterhin in das Kapitell hinein verschwindet.

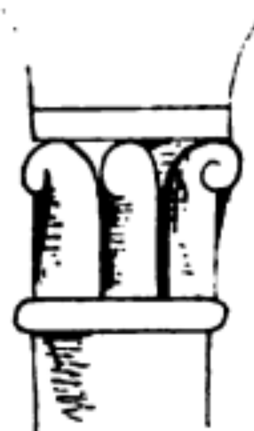


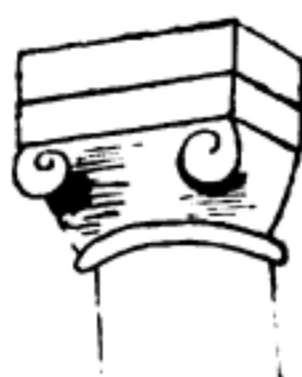
Abb. α.

Wo das Kernblatt zuerst auftritt, ist hier belanglos; es ist nicht auf die Grenzen der Normandie beschränkt, sondern wandert nach Ost, Süd, West. So treffen wir es in der Kirche von Avesnières (Mayenne), sogar in Aquitanien in der Kirche der Abtei Ronceray in Angers (Maine-et-Loire), in Morienval in der Kirche Notre-Dame (Oise) (Abb. α). (In Gassicourt [Saine-et-Oise] einmal das Kernblatt Typus IV knollig überfallend, spiralig von zwei Seiten eingerollt, am Westportal nach Baum XII. Jahrhundert.) Dies Kernblatt ist nicht wie das frühe in Deutschland auf Linie und Umriß gearbeitet, sondern es steckt im Kapitell,

d. h. sein Volumen ist angedeutet durch eine Aushöhlung des Steins, der die Dimensionen des Kernblattes zugrunde gelegt sind. So z. B. in Mouen (Calvados) an der Kirche Saint-Malo (Abb. 31) (nach Baum). Das ist die eine Erscheinungsform des Kernblattes, eine andere, wie sie die Abbildung bei Dehio gibt, Taf. 347, 2 aus Gassicourt. Eine dritte Form endlich (Abb. 32), wie sie in Lessay (Manche) zu sehen ist, wo die vier Blätter vollständig zusammenhängen, als einzelne Blätter nicht mehr zu erkennen sind, ihre Oberfläche der des Kapitells gleichkommt, so daß nur ihre eingerollten oberen Enden unter den Ecken der Deckplatten hervorragen. Ein vollständiges Verwachsensein mit dem Kapitellkörper, nicht ein Einhüllen; nirgends sieht vom Kapitellkörper etwas heraus, so daß etwa von einer Hülle gesprochen werden könnte; das Kernblatt steckt im Kapitell, ist ganz verwachsen mit ihm, und nur die oberen Enden haben sich von dieser Masse frei gemacht, so daß sie von dieser gelöst erscheinen.

Auch die Volute allein tritt auf, ohne Kernblatt, und zwar in allerlei Versuchen, die sehr stark erinnern an die in Quedlinburg angetroffenen. Diese verschiedenen Arten von Volutenbildungen sind auch im Tal der Oise anzutreffen, in Morienval, ancienne église abbatiale (Martin I, Taf. 52). Wie das Kernblatt, so sind auch die Voluten aufs engste eingebunden in den Stein, so auch der Tierwelt entlehnte Formen und die geometrischen, nach Dehio »zum Teil als Weiterbildung der althergebrachten Band-Flecht- und Webemuster anzusehen«. Es herrscht hier ein Stilgefühl, das mit dem antiken nichts gemein hat. Während das antike klar unterscheidet zwischen Ornament und dem damit geschmückten Bauglied, durch die hochplastische Form es deutlich abhebt, so kennt das romanische das Ornament im strengen Sinne nicht. Dieses romanische Stilgefühl löst das Ornament auch nicht formal von der Masse, an der es erscheint, es ist äußerlich wie innerlich durchaus verbunden mit der Masse, dient nur dazu, den Eindruck der Masse zu erhöhen.


Abb. 31.


Abb. 32.

Wir stellten hier in der Normandie und den angrenzenden Gebieten, ferner in Neuchâtel ein dem deutsch-romanischen völlig adäquates Stilgefühl fest; wir bemerken es auch im Südwesten, wenn wir dahin noch einen Blick werfen wollen. In Conques (Aveyron) in der Kirche im Stromgebiet der Garonne finden wir das renaissancemäßige Kernblatt, ähnlich in Saint-Benoit-sur-Loire und darüber stark eingebundene Voluten, auch in Figeac (Lot) in der Kirche Saint-Sauveur, das Kernblatt nur in den Diagonalen stark eingebunden, an normannische Art erinnernd. Selbst im Département Hautes-Pyrénées ist normannisches Stilgefühl zu konstatieren, z. B. in einem korinthischen Kapitell in der Kirche Saint-Savin de Lavedan, dessen Blätter und Voluten ganz massig und eingebunden sind. Auf-

fallend ist das Erscheinen des normannischen Typus im Département Ardèche in der Kirche zu Cruas: das Kernblatt klobig aus der Masse herausgehauen, doch nicht über die kubische Form des Kapitellkörpers herausragend.

Demnach ist überall da, wo germanische Völkerschaften anzutreffen sind, ein speziell romanisches, besser deutsches Stilgefühl anzutreffen, und Dehios Wort von der »stärkeren Lebenskraft des Prinzips des gruppierenden Rhythmus der Massen, die überall da anzutreffen sei, wo der Bevölkerung mehr germanisches Blut zugemischt war«, ist weiter, d. h. auf die Ornamentik auszudehnen; denn es ist die Beobachtung, daß germanische Volksteile dem Stil eine bestimmte Färbung verleihen, auch in der Ornamentik zu erkennen. Und so sollte man füglich den romanischen Stil nicht »romanisch«, sondern »germanisch« nennen; denn was man an der sogenannten »romanischen« Baukunst und der Bau- und Kapitellornamentik als speziell »romanisch« erkennt, ist der Ausdruck »germanischen« Form-, »germanischen« Stilgefühls. Doch es wird erfolglos sein, dem Begriff »romanisch« seinen eigentlichen Namen zukommen lassen zu wollen.

Wie bekannt, erobert das »germanische« Stilgefühl, erobert die »germanisch« gebildete Kapitellornamentik nicht das übrige Frankreich, nicht die übrige Welt; ganz im Gegensatz zu dem, was eben diese germanischen Völkerschaften auf einem höheren Kunstgebiet, der Baukunst, geschaffen haben. Es wurde herrschend das Ornament, das wir überall sonst in Frankreich fanden, das, wenn nicht auch in den Motiven, so doch in der Form antik war, d. h., wie ich des öfteren auseinandersetzte, in Loslösung von der Masse, an der es haftete, auftrat durch hochreliefmäßige Arbeit. Es war im Gegensatz zu seiner Erscheinungsform in Deutschland isoliert, formal allein, wenn es antike Motive zeigte, innerlich obendrein, wenn es aus einer anderen Vorstellungswelt stammte, die besonders in Aquitanien sich von der antiken und auch von der deutschen unterschied; in Deutschland, wie ich des öfteren erörterte, erschien das Ornament, wo es ohne fremden Einfluß erwachsen war, in Eingebundenheit mit der Masse. In Frankreich kein einheitliches Stilgefühl, in Deutschland in hohem Grade. Die losgelösten Ornamente aber, die Nebenformen zu den Kernblattformen (siehe Teil I), wird man mir jetzt zugeben, sind aus Frankreich eingewandert; dort ist das hochplastische Ornament ja zu Hause. Daß wir es in Deutschland am Rhein zuerst antreffen, mag als Beweis für seine Einwanderung gelten. Daß aber ein gotisches Stilgefühl, daß gotisches Ornament in Frankreich entstand, nur dort entstehen konnte, aus dem Ornament, das wir »romanisch« nennen müßten, geht aus dem Vorigen hervor; es war eben durch die antike, plastische Behandlung des Ornaments in romanischer Zeit vorbereitet. Wenn die Antike schon das Ornament an sich kannte, in der Kapitellornamentik freilich im Dienst einer Idee, ganz im Gegensatz zur deutsch-romanischen Kunst und von der Antike Frankreich, so brachte die Gotik

nur die letzte Konsequenz dieses Gedankens, das Ornament auf sich zu stellen, indem es das Ornament vollends befreite, auch innerlich (die naturalistisch geformten, nur angehefteten Blätter). Und so wurde das Ornament zum erstenmal in der Geschichte der Kunst Ornament in des Wortes eigenster Bedeutung; nur einmal noch bis auf unsere Tage sollte das der Fall werden, in der Kunst des Rokoko.

III. TEIL.

A. Nach dieser Betrachtung der Bauornamentik in Frankreich richten wir unwillkürlich den Blick auf das gleiche Gebiet in Italien. Das Land hatte in der voraufgegangenen Epoche in der Architektur und Ornamentik Bedeutendes geleistet, und so interessiert es ohne weiteres, wie die Ornamentik in der darauffolgenden Zeit beschaffen ist, in einer Zeit, von deren Baustil Dehio I, S. 225 drei Grundtatsachen feststellt: »erstens, daß er langsamer, unmerklicher, als es im Norden geschah, vom antik-christlichen Stil sich ablöst; zweitens, daß das veränderte Bewußtsein umgekehrt wie im Norden nicht zuerst in der allgemeinen Anlage des Gebäudes, sondern zuerst in den anhängenden Ziergliedern sich bekundet; drittens, daß es an einheitlicher, zielbewußter Entwicklung fehlt«.

B. Beginnen wir unsere Untersuchung der Bauornamentik in Toskana.

I. a) Wenn die Außenwände vom Querschiff und Langhaus (die zwei unteren Geschosse) des Doms zu Pisa (begonnen in den letzten Dezennien des XI. Jahrhunderts, nach Dehio 1063) in deutsch-romanischem Sinn komponiert scheinen, d. h. wenn die Tendenz vorliegt, die Masse des Baues sprechen zu lassen, wobei Wandpfeiler und Wandbogen nur Mittel zu diesem Zweck wären, so wird man bei genauerem Betrachten des Obergeschosses des Langhauses und der Fassade stutzig und fragt sich, ob hier für die Gliederung des Äußern nicht eine andere Absicht vorlag als die, die wir für die gleiche Zeit in Deutschland feststellten.

Auffallen muß der Umstand, daß eine senkrechte Gliederung der Außenwände in den unteren Stockwerken durch Pilaster und nicht, wie in Deutschland, durch Lisenen bewirkt ist, daß diese Pilaster Bögen nicht nur verbinden, sondern stützen, und daß diese profiliert sind. Im oberen Stockwerk sehen wir statt Pilaster Säulen, und die Fassade weist durchsichtige Galerien auf. Unmöglich wollte man hier dasselbe wie in Deutschland, unmöglich kann durch diese Gliederung die Masse des Baues an sich und überhaupt nur zum Sprechen kommen. Wenn Lisene und Bogen eng miteinander verbunden waren, schon allein, weil die Lisene kein Kapitell aufweist und beide nur wie aus dem Block herausgehauen erscheinen, sie somit das Ganze, die Masse, aus der sie hervorragen, in helles Licht rücken, weil sie eben nur ein Teil dieses Ganzen sind, so bedeuten Pilaster und Bogen ganz etwas anderes. Sie sind da und bedeuten etwas für sich, obwohl sie nicht vor die Masse gesetzt erscheinen, sondern auch nur aus einer oberen Schicht

gefertigt sind; aber sie sind prätentiös, machen sich dem Auge stark bemerkbar und drängen die Empfindung der Masse zurück. Das wird nicht zum mindesten durch das Kapitell erreicht, das hier (wie sonst) mit dem Pilaster sich als Subjekt gebärdet, das handelnd auftritt und ein drittes Glied, hier den Bogen, als Objekt in Beziehung zu sich setzt; damit bringt das Kapitell das Motiv des Tragens und Getragenwerdens in die Komposition. Das Ganze dieser Außendekoration macht sich somit als etwas Selbständiges bemerkbar, als etwas, das ein Eigenleben führt. So die Bedeutung der Dekoration im unteren Geschoß. Darüber (im oberen Geschoß) Pilaster und Kapitelle, die statt der Bogen ein gerades Gebälk tragen, das durch seine scharfen Kanten und die tiefen Schatten noch stärker spricht als die Bogen. Das Obergeschoß aber verwendet Säulen statt der Pilaster, und zwar die volle Säule und volle Kapitelle, und die Bögen sind stellenweise dreifach abgetreppt. Diese Säulen erwecken nun den Eindruck des vor das Ganze Gestelltseins, und wir fragen uns, was der Künstler wollte. Sollte es, wie in Frankreich stellenweise, auf eine Oberflächenwirkung abgesehen sein? Des Rätsels Lösung aber gibt die Fassade. Sie weist im Erdgeschoß Wandsäulen und Bögen auf, die noch betonter, noch selbständiger wirken als die gleichen im Obergeschoß des Langhauses; denn ihre Kapitelle sind fast reicher, die Archivolte der Bögen reich ornamentiert, die Trommeln der Säulen sind durch Ornamentbänder kenntlich, schließlich sind die Säulen vor Pilaster gestellt, so daß das von der Masse des Baues Isolierte noch unterstrichen wird. Die oberen Geschosse zeigen durchsichtige Galerien, d. h. wieder Säulen und Bögen, aber die Wand dahinter ist weit zurückgeschoben, so daß ein Raum entsteht, dessen Tiefenwirkung durch Licht und Schatten erhöht wird. Diese Galeriegeschosse lösen ein Problem, das zu Beginn der Arbeit an den Außenwänden des Langhauses gestellt war. Nur scheinbar ging der Künstler im unteren Geschoß des Langhauses darauf aus, die Masse des Baues zu Worte kommen zu lassen; er hatte vielmehr, wie ich darlegte, die Wanddekoration verselbständigt, und das tat er in dem folgenden Geschosse und der Fassade immer mehr. Er begann damit, einen wenn auch sehr schmalen und kaum bemerkbaren Raum vor den Block des Baukörpers zu legen; er machte diesen im Obergeschoß, dann im Erdgeschoß der Fassade bemerkbarer, um ihn schließlich in den Galeriegeschossen (der Fassade) in letzter Stärke herauszuarbeiten. Konsequent sehen wir den Meister ein Ziel verfolgen.

Es könnte gesagt werden, der Meister von Pisa habe nur verstärkt gebracht, was deutsch-romanische Künstler mit den Außenwänden ihrer Bauten taten, nämlich durch die Ornamentik die dritte Dimension des Baukörpers zum Bewußtsein zu bringen. Das geht indes nicht an; denn, wenn in Deutschland das Ornament Mittel war zu einem Zweck (das Massengefühl deutlicher zu machen), so ist das Ornament hier Zweck an sich. Zwar, die Masse kommt dabei auch deutlich zur Sprache, besonders vielleicht bei den Galerien. Die Wand des Langhauses

ist da, wo sie in die Fluchtlinie des Galerie reicht, nicht durchbrochen, sondern massiv; das verstärkt den Eindruck des hinter den Galerien ausgesparten Raumes. Das Losgelöstsein der Dekoration jedoch spricht so stark, ihr Eigenleben ist durch die reiche Ausführung so lebhaft und bedeutend hervorgehoben, daß durch sie die Wirkung der Masse des Baukörpers, nur zu gleicher Zeit, aber nicht dominierend auftreten kann. Das Motiv der durchsichtigen Galerien ist am Campanile (Ende XII. Jahrhundert) wiederholt. In diesem Motiv ist ohne weiteres eine Übertragung der antiken, den Tempeln vorgelegten Säulenhallen auf mehrgliedrige Fassaden anzusehen. Doch, schlage ich Burckhardts »Cicerone« auf, so finde ich darüber auf S. 104 schon folgende Bemerkungen: »Das Prinzip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als bloße Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt, und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutsch-gotischen Türme in der ihrigen«.

Mit dieser besonderen Sprache seiner dekorativen Glieder ist dieser Dom von Pisa außerhalb der romanischen Bauten sowohl Deutschlands, als auch stellenweise Frankreichs gestellt. Deutschlands, wie schon dargelegt wurde, und Frankreichs, wo es sich um ein Betonen der Oberfläche handelt; dagegen ist der Bau in der Außendekoration verwandt mit den provenzalischen Bauten, da auch diese antik gebildet ist. Diese besondere Sprache aber ist die Sprache der Antike; hier lebt nur wieder auf, was ein vergangenes Zeitalter geschaffen, hier werden in freier, großzügiger Weise Motive einer großen Kunst verwandt, einer Kunst, der Italien schon in vorromanischer Zeit konservativ gegenüberstand [23]). Man kann füglich von einer »Protorenaissance« (Burckhardt) in der Bauornamentik sprechen. An allen Kirchenbauten Toskanas äußert sich dieser antike Formensinn (z. B. Lucca, San Michele), der in dieser scharfen Trennung von ornamentalen Gliedern und dem Bau an sich besteht, der diese Außendekoration frei macht von dem Bau. Wie sich das Ornament selbst in Form und Art dazu verhält, davon später.

23) Das Motiv der Wandpilaster und Bogen tritt an Fassaden schon an älteren Kirchen, als es der Dom ist, auf, so an S. Paolo al' Orto (nach de Fleury um 1100 rest. nach Burckhardt ist nur der untere Teil erhalten [S. 106]), »wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte«. Der obere Teil wahrscheinlich erst nach dem Vorbild des Domes geschaffen (denn die größere Kirche ging wohl in der Erfindung oder, wie wir sahen, in der Weiterbildung eines Motives voran); dieses wurde in seiner Anlage und seinen dekorativen Gliedern das unbedingte Vorbild für die Kirche in Pisa und Umgebung auch für die lucchesischen.

San Pietro a Grado (oder Rivo) bei Pisa bringt zum Unterschied Rundbogen und Lisenen, so daß sein Schmuck und das Aussehen seines Außenbaues sich nicht von deutsch-romanischen Bauten unterscheidet. Wenn der Bau aus den ersten Jahren des X. Jahrhunderts stammt, nach de Fleury, so haben wir hier einen lombardischen Einfluß zu verspüren. Am Mittelschiff nur Rundbogen. De Fleury zählt auf S. 53 die Kirchen auf, die im XII. Jahrhundert in Anlehnung an die Kathedrale von Pisa entstanden sind.

Hier für Toskana ist einer besonderen Erscheinung in dem Schmuck des Außenbaues zu gedenken, der Inkrustation. Bei Dehio Bd. I, S. 602—603 folgende Bemerkungen darüber: »Das gelobte Land der Inkrustation ist aber Italien. Das Vorbild der Antike, an welches technisch ... und formell unmittelbar angeknüpft werden konnte, und die unerschöpften Marmorfundgruben luden gleich sehr dazu ein. In Toskana meldet sich die Inkrustation gleichzeitig mit der »Protorenaissance« gegen Ende des XI. Jahrhunderts. Die Hauptmotive sind: wagerechtes Schichtwerk und umrahmendes Tafelwerk; jenes in der Schule in Pisa und Lucca, dieses in der florentinischen herrschend. Sollte die mit dem Dombau von Pisa aufkommende lebensvolle und doch knappe Gliederung der Wandflächen durch Pilaster, Halbsäulen und Blendbögen für das Auge an Wirkung nicht verlieren, so galt es mit dem Reizmittel der Farbenvielheit maßvoll umzugehen; daß die Toskaner die richtige Grenze zu finden und einzuhalten wußten (allerdings mit Ausnahmen) siehe San Giovanni fuor civitas in Pistoja), gereicht ihnen sehr zur Ehre.«

Greifen wir auf den Bau zurück, dessen Außendekoration wir in Obigem untersucht haben, auf den Dom von Pisa. Über die roten Streifen, die in wagerechter Richtung die Außenwand durchziehen, wiederum ein Wort von Dehio S. 603: »Eine wie zarte Gegenwirkung liegt z. B. am Dom von Pisa in den feinen roten Horizontalstreifen, die in gemessenen Abständen die aufsteigenden Linien der Pilaster durchschneiden, ein Vorklang gleichsam auf das Dachgesims«[24]. Für mich haben diese Linien noch eine andere Bedeutung: die Selbständigkeit der Pilaster ist durch diese Linien etwas geschwächt; denn das Durchlaufen von Wand und Pilaster, Pilaster und Wand gibt den Pilastern eine gewisse Gebundenheit, ein gewisses Unfreies; sie sind noch nicht vollständig von der Wand, der Baumasse gelöst. Dazu müßten die farbigen Streifen fortfallen. Wenn wir die Fassade betrachten, die wir als letzte Stufe in der Verselbständigung der Außendekoration erkannten, so bemerken wir, daß in der Tat das Motiv, das zur relativen Unterdrückung des Ornaments gereichte, verschwunden ist; die roten Linien sind nur den glatten Wandflächen verblieben, die Säulen haben sich von diesem Schmuck befreit. (Die schmalen ornamentierten Bänder, deren ich früher gedachte, sind in keiner Weise von der Wirkung der roten Linien.)

Im ganzen muß von der Inkrustation am Dom zu Pisa gesagt werden, daß sie, wie die oben in bezug auf ihren ästhetischen Wert analysierte Ornamentik

[24]) Früher S. 239 eine ähnliche Bemerkung über die horizontalen Linien: »An den vornehmsten Monumenten Toskanas (S. Miniato bei Florenz, Kathedrale zu Pisa) kommt eine gleichmäßig durchgeführte Bekleidung mit mehrfarbigem Marmorgetäfel in Aufnahme; einfache geometrische Muster und Streifung, die mit ihren vorwaltenden Horizontallinien dem Vertikalismus der Säulen ein erwünschtes Gegengewicht halten.«

des Außenbaues die Tendenz hat, ein eigenes Leben zu bekunden und nicht dazu beiträgt, einem anderen Element Geltung zu verschaffen. Da sie in geringer Ausdehnung auftritt, so spielt sie nicht die Rolle der struktiv ornamentalen Glieder; anders dagegen ihre Bedeutung in Florenz [25]). Hier würde sie durch die Größe ihrer Ausdehnung die Alleinherrscherin in der Erscheinung der Außenwände sein, gäbe es nicht einen Faktor, der dies Wollen vernichtete. Auch darüber bei Dehio ein Wort auf S. 602: »Die florentinische Inkrustation ist ihrem Wesen nach steinernes Zimmerwerk. Will man die Wirkung sich richtig vergegenwärtigen, so denke man immer an die Macht der südlichen Sonne, welche die Farbenkontraste aufsaugt, die plastische Gliederung, auch wenn sie zart ist, hinreichend effektvoll macht.« Dazu noch: »An der berühmten Fassade von San Miniato sind gerade die Inkrustationsmuster zum Teil von Unbeholfenheit nicht frei [26]); in meisterhafter Reife diejenigen am Baptisterium [27]).« Fehlte die Sonne, so würde dies »steinerne Zimmerwerk« die Wirkung der plastischen Glieder vernichten; so aber kann es nur zur Belebung der großen Wandfläche dienen.

Die »große auf die plastischen Glieder gewandte Sorgfalt« (Dehio S. 610) (die Archivolte und Gesimse, auf den Schmuck der Blätterwellen und Eierstäbe verzichtend, geben die bloßen Profile in zarter, ja überzarter Zeichnung) kündigt an, daß der flächenhafte Schmuck des Außenbaues einem plastischen in der Zukunft weichen sollte [28]). Diese Flächendekoration, die als Reaktion aufgekommen war auf eine »Häufung architektonischer Glieder und Gedränge plastischen Schmuckes« (Dehio S. 118, siehe Anm. 7), sollte nun bald weichen einer kräftigen Modellierung (wenn der Ausdruck erlaubt ist) der Außenseite. Daß die Florentiner gesonnen waren, der plastischen Gliederung den Vorrang einzuräumen, ist auch in Burckhardts Worten S. 109 zu lesen: »Sie (die Florentiner) legten zunächst in die bisher spielende Inkrustation mit dem Marmor verschiedener Farben einen neuen Sinn, bildeten aber vorzüglich das plastische Detail der Architektur edler und konsequenter aus (nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium

[25]) Dehio S. 611: »Zu dem Typischen dieser Fassaden gehört eben die Inkrustation, diese mehr oder minder unruhige und dominierende Flächendekoration. Dabei aber wie bei San Miniato ein volles Herauslösen der plastischen Glieder aus der Wand und die große Schönheit dieser Glieder, was zusammen in eine Zukunft sehen läßt, die an Stelle dieser Flächenornamentik eine Tiefenornamentik, eine plastische zur Herrschaft bringen wird.«

[26]) Dehio S. 610: »Mißraten sind, wie nicht näher ausgeführt zu werden braucht, an mehr als einer Stelle die Inkrustationsmuster.«

[27]) Dazu Burckhardt in Cicerone S. 110: »Das Baptisterium S. Giovanni bezeichnet einen Höhepunkt aller dekorativen Architektur überhaupt. Schon die Verteilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom.«

[28]) Was das Alter von S. Miniato betrifft, so sagt Dehio S. 611, sie könnte noch vor Ende des XI. Jahrhunderts entstanden sein. Die Jahreszahl 1207 im Fußbodenmosaik bezieht sich nur auf dieses, wie Schnaase richtig bemerkt hat, nicht auf die Kirche im ganzen.

antiker Überreste, so daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist)«.

Was die Inkrustation der Wände im Innern von San Miniato betrifft, so wirkt sie auch hier gedämpft und wirkt zusammen mit dem Dachstuhl (»einem der wenigen, die noch ihre einfache ursprüngliche Verzierung behalten haben« [Burckhardt]) belebend und erwärmend in einem Raum, der sonst durch sein schlichtes System die Empfindung des Nüchternen und Kahlen auslösen würde[29]).

Ich erinnere hier an das nicht seltene Vorkommen der Inkrustation (siehe darüber in Teil II) und daran, daß dieser Schmuck in Deutschland im Gegensatz dazu nicht heimisch wurde, noch werden konnte, da eine Betonung der Oberfläche und des Ornaments dem deutschen Stilgefühl ganz und gar widersprach.

Ziehen wir in unseren Betrachtungskreis Rom herein, so ist zu bemerken (Dehio S. 603), daß »die Inkrustation das unentbehrlichste Kunstmittel der in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts und im XIII. blühenden Cosmatenschule war; dadurch aber, daß sie nicht wie in Toskana mit, sondern neben der Großarchitektur sich entwickelte« ... [30]). Das Ganze nennt Dehio »bei allem Gepräge jugendlich zart und träumend spielerisch«. Als dritten Hauptsitz der Inkrustation, von allen der luxuriöseste, war Palermo. »Der Stil ist sehr gemischt[31]).« Verständlich ist die große Ausbreitung und der Glanz dieser Flächendekoration in einem Lande, dessen vorzüglichster Lehrmeister in der Kunst der Orient war, der als Schmuck der Außenwand überhaupt nur einen flächenhaften kannte. »In Venedig ist der fortan so charakteristische Marmorprunk ein Gewinn der Kreuzzüge[32]).« Auch hier ist der überwältigende Einfluß des Orients, besonders Byzanz' zu verspüren. Was aber sollte durch diese Dekorationsart hervorgehoben

29) Dehio S. 118: Diese flächenhafte; ganz und völlig unplastische Ausdrucksweise hatte der christliche Kirchenbau dem forcierten Überreichtum plastischer Gliederung, in dem das sinkende Heidentum sich erging, entgegengesetzt. Die farbige Mosaikierung der Flächen wurde der vorwaltende Schmuck. Und weiter: »War doch der Versuch nicht unternommen, die Disharmonie zwischen dem feingliederigen, in eine Vielheit kleiner Abmessungen geteilten Säulenganzen (vom Portikus der Vorhalle) und der dahinter unvermittelt aufsteigenden schweren Steinmauermasse der Kirche zu lösen, dadurch, daß man ihr eine weitere Gliederung gab als durch die einfachen rechtwinkligen Fenstereinschnitte.« Man tat sich nicht genug an einer bloßen Flächendekoration, überzog die Mauer mit Stuck oder inkrustierte sie mit Marmor oder gab ihr figürliche Darstellung in Glasstiftmosaik.

30) Dehio S. 239: »Die Unterdrückung fast aller architektonischen Zierformen im Inneren ist von der frühchristlichen auf die romanische Basilika übergegangen.«

31) — vornehmlich an dekorativen Ausstattungsstücken, als: Fußböden, Türrahmen, Kanzellen, Ambonen, Sängerbühnen und Bischofsthronen — behielt sie auch dort, wo sie an eigentlich architektonischen Aufgaben, wie Atrien und Kreuzgängen, sich zu erproben hatte, den kleinmusivischen Charakter bei. Auf dem Grunde des weißesten Marmors farbige Ornamente in textilem Charakter aus Splittern gelben, grünen und roten Marmors, zu denen später Glaspasten in Gold, Blau und Rot hinzutraten, zusammengesetzt; selbst die Schäfte der Zwergsäulen mit bunten musivischen Bändern umwunden; das Ganze bei allem Gepräge jugendlich zart und träumerisch spielend.

32) S. 109: »Ist sehr gemischt, wie es in Sizilien nicht anders sein konnte; zum Teil sind struktive Motive, namentlich die sich durchschneidenden Bogen der Normannen, ins Flache übersetzt« usw.

werden? Nicht die Fläche an sich, sondern allein schon durch die Wiederholung das Ornament, das durch Farbe noch deutlicher wurde, wie schon im Orient. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung des Außenschmucks, in der die Inkrustation verschwand, das Ornament aber, wo es auftrat, immer vorzüglicher ausgebildet wurde, kann wohl behauptet werden, daß es auch in Italien die Lust am Ornament selbst war, viel mehr als der Wunsch, eine Fläche wirken zu lassen, die zu der Aufnahme und großen Verbreitung der Inkrustation geführt hat.

b) Wenn wir Toskana verlassen und uns nach Oberitalien wenden, so tritt uns in der Ornamentik ein anderes Bild entgegen. Ihre Motive sind uns zum Teil bekannt und ihr Wesen mutet uns vertraut an. Bei Dehio Bd. I, S. 611 unten ein Wort darüber: »Wenn gegen Ende des XI. Jahrhunderts die Toskaner sich als Enkelsöhne der Antike wiederfanden, so brachte in Oberitalien die um dieselbe Zeit einsetzende neue Kunstbewegung vielmehr die barbarisch-keltischen und germanischen Volksbestandteile an die Oberfläche und zur lange zurückgehaltenen Aussprache ihres eigenen Formgefühles. Die Angleichung an den nordischen Stilcharakter ergab sich für diese Gegenden ebenso aus einer natürlichen Hinneigung wie aus der größeren Lebhaftigkeit des Verkehrs, so daß man sagen kann, der Apennin sei in der romanischen Epoche stilgeschichtlich eine stärkere Scheidewand gewesen als die Alpen.« Und früher S. 435 sagt Dehio von der Lombardei und der Emilia: »Die Oberherrschaft der Franken und später der Deutschen faßte hier festeren Fuß als weiter nach Süden.« Und weiter unten: »Früh meldet sich in der Einzelbildung ein speziell romanisches Formgefühl, während im Süden des Apennin die Wiederbelebung des künstlerischen Geistes als Auffrischung der antiken Überlieferung sich äußert.« Ihrer Gesamterscheinung nach steht die lombardische Architektur durchaus der deutschen bezw. der provenzalisch-burgundischen näher als der des übrigen Italien[33]). (»Und wie die Anregungen aus dem Wechselverkehr mit Mitteleuropa kamen, so gingen auch die Wirkungen hauptsächlich dorthin zurück. Die deutschen und österreichischen Alpenländer zeigen sie in breiter Einströmung; in einzelnen Erscheinungen sind sie den ganzen Rhein entlang zu bemerken.«)

Ein Ornamentmotiv, das uns an den lombardischen Bauten besonders auffällt, ist die Lisene mit dem Bogenfries. Dehio nennt sie »das Hauptelement der lombardischen Außendekoration (S. 612), ein christlich antikes Erbstück« (wie schon früher bemerkt) »und es verleugnet auch in der Übertragung auf den Haustein nicht seine Backsteinherkunft«.

Unterziehen wir den Bogenfries einer näheren Untersuchung, so beobachten wir, daß er in verschiedener Begleitung auftritt und daß diese Begleitung jeweils

33) »Die Markuskirche des saec. 11 zeigte Backsteinwände von strenger, massiger Haltung; reicher, mit einigen Byzantinismen, der Chor des Domes von Murano, aus saec. 12 (S. 609).

ausmacht, was der Bogenfries mitsamt dem begleitenden Ornamentmotiv am Außenbau bedeutet. Da, wo er von der Lisene begleitet sich zeigt, ist er ebenso wie in Deutschland durch einen Zweck, für den er da ist, ausgezeichnet, d. h. er dient dazu, wie schon früher bemerkt, die Baumasse für die ästhetische Wertung geltend zu machen, so im XI. Jahrhundert (nach Martin) am Turm von St. Etienne in Ivrea und am Campanile von San Lanfranco zu Pavia, 1090 gegründet. Wo liegt hier ein Unterschied mit seinem Auftreten an deutsch-romanischen Bauten? Wie in Ivrea so auch am Turm von Saint-Ours in Aosta, auch stellenweise, im XII. Jahrhundert, so am Campanile der Kathedrale von Piacenza. Eigentümlich, daß der Bogenfries nicht dauernd in dieser Verbindung und mit dieser Bestimmung in der Lombardei verblieb, da er doch anfangs so in seiner Heimat auftrat [34]). »Sicher ist die Lombardei der Ausgangspunkt, von dem aus der Bogenfries sich in Mitteleuropa verbreitet hat«, sagt Dehio S. 612. Dieser Bogenfries trat in Deutschland, wie wir sahen, nur zu Beginn in der schlichten Fassung auf; er wurde sehr bald durch fremden Einfluß verselbständigt. In Oberitalien verändert sich das Wesen dieses Motivs. Schon im XI. Jahrhundert zeigt sich dieser Wechsel am Campanile an der zweigeschossigen Vorhalle und dem Atrium von San Ambrogio in Mailand, auch an San Giulio zu Bonate, zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts oder Anfang des XII. Jahrhunderts (Dartein). Die genannten Teile von San Ambrogio setzt Dehio gleichzeitig mit dem Langhaus (Bd. I, S. 441 und 443) und nimmt für seine jetzige Gestalt S. 443 eher die zweite Hälfte, als die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts an. An den Eckkanten des Campanile bleiben die Rundbogen in engster Verbindung mit Lisenen, hier sehr breite Mauerstreifen; sie gehen unmittelbar ineinander über. Weiter aber gibt es keine Lisenen; an ihre Stelle sind Halbsäulenvorlagen getreten mit Kapitellen, ja an der Vorhalle (der Westseite vorgelagert) treten vollrunde Säulen auf. Das will besagen, daß man das Motiv seines ursprünglichen Sinnes beraubte; denn mit der Säule kam ein Neues in die Komposition hinein. Die Säule ist nie, auch wenn sie nur als Halbsäule auftritt, in der Weise mit der Mauermasse verbunden und ein Teil von ihr, wie die Lisene. Sie bedeutet stets etwas für sich; mit ihr ist unrettbar das Motiv des Tragens verbunden, das durch das Kapitell nur deutlicher wird. Was aber sollen Säule und Kapitell hier tragen? Der Rundbogen bedarf nicht, getragen zu werden; er trägt sich selbst, er ist ja nur ein Teil der Mauermasse und mit dieser in engster Verbindung; wenn die Masse sich nicht hält, so stürzt er auch, sonst nicht. Die Säulchen am Campanile wirken störend, denn sie bringen einen neuen Gedanken, und es fragt sich, ob das alte oder das neue Formgefühl,

34) Wie ganz im Sinne des deutschen Formengeistes am Baptisterium zu Ravenna (Der Orthodosan) von Bischof Neo a. 430 gegründet. Hier sind nur jeweils zwei Rundbögen verbunden mit breiten Lisenen, so breiten Mauerstreifen, wie sie später nicht zu finden sind. Auch an der Rotonda zu Brescia von 838; doch die Lisenen sind hier nicht mehr so breit.

das sich anscheinend in dem Auftreten der Säulchen ankündigt, die Oberhand erlangen wird. Am Obergeschoß der Vorhalle schon volle Säulen, von denen die mittleren besonders übermäßig lang sind und deswegen erst recht in ihrer Zusammenstellung mit dem Rundbogen eine Frage offen lassen nach ihrer ästhetischen Zweckbestimmung. Am Obergeschoß der Vorhalle aber laufen die Rundbogen an den Seitenkanten der Fassade noch in Lisenen über; hier also noch die alte sinnvolle Verbindung. Das Erdgeschoß dagegen zeigt die Rundbogen weder mit Lisenen noch Säulchen; sie laufen vielmehr sehr hart an die zwei Pfeiler an, die das Portal einrahmen. (Sollten am Obergeschoß die Säulen spätere Zutat sein, da die Rundbogen so unschön nach den Säulen hinübergezogen und nach unten stark verbreitert sind?) Noch ein Wort über das eventuell früheste Auftreten des veränderten Rundbogens: Wenn der Rundbogen am Mittelschiff von San Celso in Mailand aus dem X. Jahrhundert stammt, wie Dartein den Bau datiert, so wäre hier die früheste Veränderung des Rundbogens zu konstatieren; er ist nicht mit der Lisene verbunden, sondern jeweils nach bestimmten Intervallen von Säulen aufgefangen. Jedoch ich glaube, daß diese Ornamentik später, im XI. Jahrhundert erst, anzusetzen ist und von der Restauration vom Ende saec. 11 herrührt [35]).

Wie schon gesagt, fragt es sich, ob die Tendenz des Rundbogens (mit der Masse zusammenzuhängen, diese zur Wirkung zu bringen) oder die Tendenz der Säule, d. h. etwas zu tragen und zu stützen, sich durchsetzen wird, ob das eine oder andere Motiv eine Metamorphose durchmachen muß? Wenden wir uns zur Beantwortung dieser Frage einem Bauwerk des beginnenden XII. Jahrhunderts zu, San Michele zu Pavia (nach Dehio S. 443 so datiert und ebenso nach Camille Martin). Der obere Teil der Fassade zeigt eine durchsichtige Galerie. Ihre Ableitung ist sehr einfach. Was ist sie anders als Rundbögen, deren Tiefendimension so verstärkt ist, daß jeder einzelne Bogen von einer freistehenden Säule aufgefangen und unterstützt werden kann, d. h. die Rundbögen sind derartig tief aus der Baumasse herausgehauen, daß die Säule völlig frei vor der Masse stehen kann, ja so, daß ein Raum zwischen Säule und der weit dahinterliegenden Wand entsteht [36]). Die Aufgabe des Stützens, die wir unbedingt der Säule zudiktieren, kann hier ohne Zweifel erfüllt werden. Die Bogen tragen sich nicht mehr selber, die Masse des stehengebliebenen Steines über ihnen ist zu lastend, zu schwer, um sich selbst zu tragen, wie einst die Rundbögen und die darüberliegende Masse (es war ja hier der Meißel nicht allzu tief in den Baukörper eingedrungen; er hatte ja nur das Ornament quasi bloßlegen sollen). Da die Galerie der Fassade von S.

35) Noch vor den drei großen Kirchen zu Pavia Rundbogen und Säulen an St. Theodorus zu Pavia.

36) Dehio, dazu S. 608: »Der bedeutendste neue Gedanke ist aber an der Fassade, wie an der Hauptapsis die Auflösung der Mauern in durchsichtige Galerien, die gewissermaßen eine zweite ideale Wand darstellen.«

Michele in schräger Linie aufsteigt, so entsprechen den Bögen an der Fußlinie der Säulen einzelne Stufen.

Und nun wirken diese Galerien mit ihrer Raumtiefe ganz anders als die Rundbögen mit Lisenen, deren geringe Tiefe in die Baumasse hinein, nur diese bemerkbar machen sollte. Diese Galerien wirken durchaus selbständig und überaus eigentümlich und sprechend durch ihr raumbildendes Moment. Ein derartiges dekoratives, mit Hilfe des Raumes entstandenes Element kennt die romanische Kunst in Deutschland nicht. Eine Erörterung der Zwerggalerien und eine Ableitung gibt Dehio Bd. I, S. 612: »Sie zeigt sich zuerst an Apsiden, denen sie auch immer als vorzüglich charakteristisch verbunden bleibt. Wohl Reminiszenzen aus dem Zentralbau werden es gewesen sein, die dahin führten, den obersten, von der inneren Halbkuppel nicht mehr senkrecht belasteten Teil der Apsidenmauer in Strebepfeiler aufzulösen; so an San Ambrogio in Mailand, vielleicht bis ins IX. Jahrhundert hinaufreichend, an Santa Sofia in Padua und Saint Guilhem en Désert (Provence) etwa aus der Frühzeit des XI. Jahrhunderts.« Nun beobachten wir an diesen von Dehio auf S. 612 reproduzierten Galerien, daß der Rundbogen die Bogenöffnungen begleitet und daß er in die Lisenen übergeht, die sehr stark plastisch jeweils nach der dritten Öffnung auftreten. Die Rundbögen also sind da, deutlich abgehoben von der Bogenöffnung mit jeweils kleinen schlichten Konsolen. Die Bogenöffnungen werden gebildet durch außerordentlich starke Wände, die sehr in die Tiefe führen, so daß im ganzen der Eindruck von aneinandergereihten (radial gerichteten) Tonnen entsteht. Nun führt Dehio S. 612 die Entwicklung dieser Galerie von San Ambrogio folgendermaßen fort: »Später verwandelten sich die Strebepfeiler in freistehende Säulchen, wodurch nicht nur ein Motiv von großem, dekorativem Reiz gewonnen, sondern auch die Stärke der unteren Mauerteile unmittelbar anschaulich gemacht wurde. Schließlich wurde die Zwerggalerie auch an den (frühzeitig gewölbten) Seitenschiffen und am Frontgiebel zum Ausdruck der unbelasteten Mauerendigung.« Nun ist aber am gleichen Bauwerk von San Ambrogio eine Verbindung von Säule und Rundbogen vorhanden (wie oben beschrieben), und es geht die Entwicklung zur offenen Galerie nicht so abrupt vor sich, daß die Lisene an der von Dehio angeführten Zwerggalerie sich in freistehende Säulchen verwandeln, nein, wie oben analysiert, treten die Säulchen erst noch an das Mauerwerk gebunden, nur zu einhalb bis dreiviertel plastisch auf, um dann Vollsäulchen zu werden, wobei das Motiv des Tragens voll ausgebeutet wird. In dem Beispiel von San Michele zu Pavia werden die Bogen nicht noch von Rundbogen begleitet; denn sie sind diese Rundbogen, nur stark in der dritten Dimension entwickelt. Strebepfeiler, aber in Säulen verwandelt, sind an der Fassade von San Michele zu Pavia zu sehen; Säulen auf Pilastern. Was ist dabei aus dem Motiv des Tragens geworden, das wir so unbedingt mit der Säule verbinden? Es ist völlig ignoriert, ja

in höchst unschöner Weise übergangen. Die Kapitelle fehlen, diese Vermittler zwischen Tragendem und Getragenem. Das Bündel von Pilastern und Säulen hört plötzlich auf, ist wagerecht abgeschnitten und stößt in einem Winkel an die Dachschräge. An der gleichen Kirche an der Südseite zeigt die Querschiffwand statt der Strebepfeiler volle Säulen, die unendlich lang sind (und unschön, wie manches am Außenbau von San Michele), doch Kapitelle besitzen und einen dreieckigen (rechtwinkligen) Klotz tragen, der an die Dachschräge anstößt. So ist in etwas das Motiv des Tragens benutzt. San Giovanni in Borgo und San Pietro in Ciello d'oro haben dies unschöne Konglomerat von Pilastern und Halbsäulen abgeworfen; hier ist wieder der Strebepfeiler angewendet, ganz einfach hinaufgeführt bis zur Dachschräge. Auch erscheint hier wieder das in Galerien verwandelte Rundbogen-Lisenenmotiv und über diesen offenen Bogen der ins gotische Formgefühl verwandelte Rundbogen (Spitzbogen). Die Kathedrale von Parma, die Dehio »wohl nach Mitte saec. 12« setzt, bringt Galerien in größerer Zahl, auch in wagerechter Richtung aneinandergereiht.

So ist eine immer häufigere Anwendung des neuen Motivs in antikem Geiste an den Bauten in fortschreitender Zeit zu beobachten. Das Kunstwollen der germanischen Volksbestandteile, wie wir beobachteten, nur bis gegen Ende des XI. Jahrhunderts, von da ab tritt ein neues speziell italienisches Formgefühl auf das darauf ausgeht, das Ornament zu befreien von einem besonderen Zweck, der es dem Baukörper unterordnet. So aber hatte die Antike das Ornament gebildet. In diesem Sinne war die Lisene in die vollrunde Säule verwandelt, und der an sich flächenhafte Rundbogen wurde ins Tiefenhafte übersetzt, damit kam auch er von der Baumasse los. Doch dieses renaissancemäßige (im Sinne der Antike) Befreien des Ornaments von der Masse, an der es gebildet, war nicht allein das, was der Künstler erstrebte, sondern ein anderes Moment wollte er sprechend wissen. Wie früher bemerkt, entstand durch die Umbildung von Rundbogen und Lisene ein Raum vor der stehengebliebenen Masse des Bauwerks. Auffallend und völlig abweichend von den Formen und dem Geist, der an deutsch-romanischen Bauten herrscht. Ein Element, das der italienischen Baukunst im besonderen Maße als Gestaltungsproblem vorliegt, ist der ideelle Körper von festen (oder, wie hier von gedachten) Ebenen begrenzt, ist der Raum. Was für das Innere der Kirchen als erstes Ziel galt, tritt hier als erwünschtes Mittel auf, um ein Problem, die Fassade, einer Lösung zuzuführen (das Bilden eines Raumes vor einer Baumasse ist auch wieder aus der Antike entnommen: die vorgelegte Säulenhalle) (schon früher bei Gelegenheit des Campanile von Pisa bemerkt). Das neue Element wirkt deutlich als Zusatz zu der aufsteigenden Mauerwand der Fassade, die anders als in Deutschland dem Ganzen des Baukörpers vorgesetzt ist und so von der Baumasse des Ganzen keine Vorstellung gibt. So wirken diese oberitalienischen Fassaden für sich allein, getrennt, für den ästhetischen Eindruck

und im gleichen Sinne bedeuten die ornamental-struktiven Glieder und der Raum, den die Galerie bildet, etwas Selbständiges. Noch einmal ist an der Fassade das Raumelement verwendet worden (womit ich streng genommen vom Thema abkomme), an den Fenstern, die besonders in der Richtung durch ihr schlichtes Profil wirken und dadurch, daß ihre Laibungen völlig schmucklos sind, der Säulen und des Profiles entbehren. Noch finden sich solche, wo sie wie in Deutschland die Steinmasse deutlich machen, an den Fenstern des Langhauses von San Michele zu Pavia.

Diese Gebundenheit des Ornaments treffen wir nochmals an der Fassade, an den Portalen. »Der Portalbau von großer Pracht,« sagt Burckhardt, Cicerone S. 119, »seine Gliederung teils nordisch, mit schräg einwärts tretenden Säulenreihen«. Hier bekundet sich eine Verwandtschaft mit deutsch-romanischem Stilgefühl, schon allein durch die Aufnahme des nordischen Motivs. (Diese Art der Gliederung, die eine Unterstützung des Massengefühls bedeutet.) Doch auch es sollte nicht ungestört herrschen. Über den Portalbau fährt Burckhardt in dem oben begonnenen Satz S. 119 fort: »teils südlich mit vorgesetzter Halle vor zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, teils aus beiden Motiven (d. h. dem nordischen und dem südlichen) zusammengesetzt«. Dehio dazu Bd. I, S. 612: »Ein drittes ist die im Vergleich zum toskanischen Stil viel bedeutsamere Hervorhebung der Portale, mindestens des Mittelportales; es geschah durch Anlage eines auf zwei Säulen ruhenden monumentalen Schutzdaches, über dem sich häufig noch eine gleichfalls bedeckte Loggia erhob.«

Mit diesen Schutzdächern wieder diese speziell italienische, wir müssen sagen speziell lombardische Verwendung des Raumelementes, und damit unvermeidlich die völlige Loslösung der ornamental-struktiven Glieder und damit zugleich des Ornaments von der Wand, von der Baumasse.

Neben diesem italienischen Stilgefühl macht sich aber noch das nordische, germanische geltend; denn die Portale sind nicht, wie in Toskana, auf antike Weise gebildet, sondern weisen die nordische Gliederung auf, mit schrägen Laibungen und dem eng mit dem Stein verbundenen Ornament. Hier also eine Kombination von germanischem mit italienischem Stilgefühl (um »romanisch« nicht in einem andern als dem gebräuchlichen Sinne zu verwenden), diesem, das identisch ist mit dem in Toskana zutage tretenden, das unter Einwirkung der Antike entstand. Am Dom zu Pisa an den raumbildenden, vorgelegten Säulenhallen, deren Glieder und Ornamentik gänzlich von der Baumasse gelöst sind, hatten wir dies Stilgefühl konstatiert. Das Schutzdach ist kaum als etwas anderes anzusehen als ein Stück Säulenhalle, nichts anderes, als das Resultat des Befreiens des eine Portalöffnung umgebenden Mauervorsprungs mit Halbsäulen und Pilastern aus der Mauer, aus der Masse. Was an Nebenportalen noch unfrei, noch verbunden war, ist in dem Schutzdachmotiv frei gemacht, ist selbständig gewor-

den. (Siehe Kathedrale zu Parma.) Mit diesen Schutzdächern aber haben wir das XII. Jahrhundert erreicht, und so ist allgemein zu bemerken, daß das Formgefühl der germanischen Volksbestandteile nur in der Frühzeit ungestört zu Worte kommen konnte (der Außenschmuck war diesem unterworfen), daß später ein speziell italienisches Formgefühl, das in Toskana schon früher herrschte und, wie dieses der Antike seinen Ursprung verdankte, neben dem germanischen Formgefühl auftrat, sich bedeutende Geltung verschaffte, um dieses schließlich zu verdrängen. Wenn Dehio für die lombardische Architektur in früher romanischer Zeit den Satz aufstellt, »daß sie in ihrer Gesamterscheinung durchaus der deutschen bezw. der provenzalisch-burgundischen näher steht als der des übrigen Italiens«, so gilt das auch für die ornamentalen Glieder; für das Ornament erst in späterer Zeit. (Ich bemerke hier die Verwandtschaft eines Portalbaues, wie in Saint Trophimes in Arles mit dem Schutzdachmotiv, oder in Le Thor (Vaucluse) der Portalbau mit spitzgiebligem Dach an der Kirche Sainte-Marie-au-Lac.) Und was Dehio von jüngerer Zeit von italienischer und deutscher Architektur sagt, »daß im ganzen genommen beim Vergleich der Eindruck tiefer Gegensätzlichkeit überwiegt«, hat auch für die Ornamentik seine Gültigkeit, denn sie bewegte sich in Italien immer getreulich auf den Spuren der Antike, während sie bei uns ihre eigenen Wege ging.

Mit der Abnahme des germanischen Einschlags in der Bevölkerung der Lombardei (von Norden nach Süden) kam das besondere Formgefühl dieser Bestandteile nur in bescheidenem Maße zur Geltung, so äußerte es sich nur in dem Wesen des Ornaments, das die ornamental-struktiven Glieder begleitet. Es ist nicht viel der Art erhalten; denn naturgemäß konnte hier das speziell italienische Formgefühl sich früher und nachhaltiger äußern, als in den nördichen Gegenden, wo es durch das andere zurückgehalten wurde. Als Beispiele: die Ornamente an Kapitellen und Friesen von San Pietro e Paolo, San Sepolchro und San Stefano zu Bologna aus dem XI. Jahrhundert. Die struktiv-ornamentalen Glieder sind dagegen schon ganz in antikem Geist gebildet.

Eine Wanderung durch Raum und Zeit, die das Wachsen des italienischen Formgefühls veranschaulicht! Die Campanili zu Ivrea und San Ambrogio zu Mailand, San Abbondio zu Como, XI. Jahrhundert, Rundbogen und Lisene auf nordische Art (an San Abbondio der Rundbogen aber auch mit Säulen, so daß hier beide Formgefühle zusammentreffen). San Michele zu Pavia, Anfang XII. Jahrhundert, Umwandlung des Rundbogens. Kathedrale von Parma, Schutzdachmotiv: völlige Loslösung der ornamental-struktiven Glieder und damit des Ornaments. Kathedrale zu Piacenza (vielleicht etwas später zu setzen als Parma), das Schutzdachmotiv auch an den Nebenportalen. Kathedrale von Parma, hier alle struktiv-ornamentalen Glieder, scharfkantige Blendbögen, die tiefe Schatten werfen, aufs schärfste vom Ganzen, von der Baumasse unterschieden, ein eigenes

Leben führend. Was bekundet aber deutlicher, daß diese romanische Kunst eine Protorenaissance war, wie Burckhardt sagt, als eine Fassade wie die der Kathedrale von Cremona, wo die Renaissanceanbauten in fröhlicher Eintracht mit dem Werk des XII. Jahrhunderts leben!

Es mag auffallen, daß ich in einer Untersuchung, die dem Ornament gewidmet sein soll, so ausführlich die struktiv-ornamentalen Glieder und ihr Wesen bespreche; es war aber notwendig, da eben diese Glieder durch ihre Abkunft von einem speziell romanischen Motiv (wir wollen es nicht christlich-antik nennen) und durch ihr Wesen das Besondere und Unterscheidende des italienischen Formgefühls im Vergleich zum nordischen aufs klarste bekunden. Doch ohne Zweifel müssen wir dem Ornament selbst eine Betrachtung widmen.

II. Wenn im XII. Jahrhundert sich das italienische Formgefühl ganz und gar der ornamental-struktiven Glieder bemächtigt hatte, so mußte es auf dem Gebiet des Ornaments selbst das andere, das germanische, noch eine Weile walten lassen. Und das war auf dem Gebiete des Ornaments, das als Begleitung der erwähnten Glieder auftrat, und auch wo es einzeln erscheint. Wie wohl deutlich, ist hier die Ornamentik der Kapitelle, der Tür- und Fensterlaibungen gemeint. Zuerst die letzteren.

a) Beginnen wir wieder mit San Michele zu Pavia. Der gleiche Geist, der die Portallaibungen mit Säulen- oder Pilasterreihen schräg einwärts gliederte spricht sich auch in den Ornamenten aus, die diese Glieder schmücken. Die Gebundenheit an den Stein, die dieser Form anhaftende Bestimmung, dem Ausdruck der Baumasse zu dienen, ist auch hier vorhanden. An dem Portalgewände von San Michele wird dieser Charakter des Ornaments noch hervorgehoben durch Rahmenleisten, mit denen die figürlichen Ornamentstücke begrenzt sind. Ebenso gebildet sind die als Friese verwendeten Tiermotive an der Fassade, nur daß zu ihrem Habitus eine Einbettung in die Wand fehlt. Wie die ungeschickt wirkende Verteilung der Stücke auf die Fassade, so beweist auch ihre falsche Fassung die Frühzeit: italienisches Formgefühl, das hier aus germanischem geschaffene Motive naiv auf seine Art verwendet. Es sei hier ein Blick geworfen auf die Kunst früherer longobardischer Zeit in Oberitalien. Betrachten wir die Kanzel in San Ambrogio zu Mailand vom XIII. Jahrhundert (nach Dartein), so will uns auf den ersten Blick scheinen, als ob alles Ornament nach seinem Habitus getrennt sei von dem in romanischer Zeit. Die scharfkantigen Umrisse der pflanzlichen und figürlichen, ebenso der Flechtwerkmotive wollen eine Trennung von Ornament und dem steinernen Körper bewirken, jedoch die Randleiste in Form eines mehr oder weniger breiten Steges zwingt sie zu einer Gebundenheit mit dem Stein; denn wie an den Ornamenten der nordisch gebildeten Portale von San Michele zu Pavia haben diese Leisten die gleiche Oberflächenerhebung wie der umgebende Stein. Ebenso die Flechtwerkornamente von San Abbondio zu Como (nach Mar-

tin IX. Jahrhundert). So erkenne ich in dieser longobardischen Ornamentik eine Vorstufe der romanischen Kunst in Oberitalien (die ich als aus germanischem Formgefühl entstanden nannte). Das oben erwähnte Ornament der Portalgewände von San Michele zu Pavia ist durch die Randleisten nicht etwa mehr und von seiner kahlen Umgebung nach den Wandflächen zu hervorgehoben, sondern im Gegenteil mit der Mauermasse verwachsen, da die Leisten sich nicht über die Mauer erheben, sondern mit ihrer Oberfläche in der gleichen Ebene mit der Maueroberfläche liegen. An den pflanzlichen Ornamenten ist das gleiche zu beobachten; wo die Leisten einmal fehlen, ist doch das Eingebettetsein des Ornaments deutlich. Das Flechtwerkornament, ein frühes Produkt des hier sich äußernden germanischen Kunstgeistes, ist im gleichen Sinne behandelt. Daß dieser Sinn schon an der Kanzel von San Ambrogio zu Mailand im VIII. Jahrhundert zutage tritt, wurde soeben oben besprochen.

Wo fände man dergleichen in Toskana! Hier herrscht, auch im Ornament selbst, nur der eine Geist der Antike, wie an den struktiv-ornamentalen Gliedern. Davon weiter unten.

Doch auch in Oberitalien treffen wir diese Renaissance in der Erscheinungsform der Ornamente. Überall da, wo der wieder erwachte Geist der Antike am Werke war, an den struktiv-ornamentalen Gliedern, ist das Ornament an diesen Gliedern wie die Säulen, Bögen und Kapitelle selbständig geworden. Das Ornament, das den frei verlaufenden Rundbogen (nur noch wie gekrümmte Stege) in den Bögen und Zwickeln ausfüllt, das die Archivolte der Blendbögen begleitet, ist von der Masse isoliert, ist etwas für sich Bestehendes (Kathedrale von Parma). So durchgängig an den Monumenten romanischer Zeit in Oberitalien eine reinliche und augenfällige Scheidung zwischen dem, was germanischer und was antiker Geist schuf. Das Ornament muß dem Geiste folgen, der die Glieder erbaute, deren Begleitung es ausmacht.

b) Das Ornament in Toskana nun gebärdet sich wie gesagt ganz antik. Als Beispiel die figürlichen Friese von der Kathedrale San Martino in Lucca neben dem Hauptportal. Die Figuren dokumentieren trotz der Randleisten, genauer Hohlkehlen, durch ihre fast volle Körperlichkeit und Bewegtheit deutlich ein individuelles Leben. (Sie sind gewiß noch nicht in den »Gelenken locker«, wie später in der Renaissance; es ist hier erst Protorenaissance.) Schon die Hohlkehle löst die Figuren von der Wand, gibt ihnen ihre eigene Tiefe. Die Figuren des antiken Türsturzes und des Tympanon sind in gleicher Weise von der Baumasse isoliert. So überall, wo ein Ornament erscheint, an Archivolten, antiken Türsturzen, an Gesimsen, als Bekleidung von Säulenschaften, immer ist es voll ausgebildet, körperlich, trennt sich deutlich von dem struktiven Glied, von der Steinmasse und lebt sein eigenes Leben. So ist diese Welt der Ornamentik die gleiche wie an antiken Bauten.

III. a) Bei allen diesen Erörterungen aber sind wir an der Kapitellornamentik Italiens vorbeigegangen. Sehen wir uns zuerst wieder in der Lombardei um. Die Kapitelle von San Celsius in Mailand dürften ebenso wie die von San Pietro e Paolo in Bologna vom X.—XII. Jahrhundert sein, damit also stehen wir am Eintrittt in die romanische Zeit. Es finden sich an den Kapitellen beider Bauten figürliche und pflanzliche Motive. Die pflanzlichen sind Akanthusblätter mit Voluten oder palmettenartigen Blüten mit Rankengeschlinge in Flechtwerkmanier, die figürlichen Motive sind der Tier- und Menschenwelt entnommen, oft verbunden mit den eben beschriebenen Ranken. Doch es kann sich hier ebensowenig wie bei der Untersuchung der Ornamentik in Frankreich und Deutschland darum handeln, zu klassifizieren oder überhaupt nur die Motive alle zu erwähnen; es dreht sich auch hier nur um das Wesen des Ornaments. Die Akanthusblätter mit Voluten, eben genannt, erscheinen in einer von der antiken unterschiedlichen Behandlung, in einem anderen Formgefühl gegeben. Und dieses nimmt ihnen das Vermögen, Symbole einer »Arbeit« zu sein (die Leistung der Säule); es unterwirft sie vielmehr äußerlich wie innerlich einem Element, der Masse, nicht einer Idee, wie es die Antike tat. Und dies geschieht, weil die Blätter wie die figürlichen Motive gebunden sind an den Stein, verwachsen mit ihm und nur gleichsam wie durch das Wegnehmen einer Hülle dem Auge sichtbar geworden. Die Blätter sind nämlich noch in ihrer Spitze verbunden mit den darüberliegenden Voluten oder sie sind so dickfleischig und stehen so starr, daß der leichte, ganz leichte Überfall ihrer Spitze verloren geht. Auch wo, wie bei den Widdern, die aus den Eckpunkten der Kapitelle mit dem Kopf stark plastisch hervortreten, ist der gleiche Charakter der Behandlung der Form zu beobachten; die Widder stecken mit dem Körper zum Teil ganz im Stein, sind unlösbar mit ihm verbunden und der herausgearbeitete Kopf ändert an diesem Eindruck nichts.

Wie in der früher beschriebenen Ornamentik an den Fassaden oberitalienischer Kirchen herrscht, so weit südlich, germanischer Kunstgeist, soll die Masse des Steins deutlich sprechen.

Wenn wir weiter nach Norden wandern, nach Pavia, und zugleich mit der Zeit (Ende XI. Jahrhundert nach Burckhardt), so stoßen wir dort an der Kirche von San Michele auf eine fast völlige Unterdrückung des Kapitells. Es ist kaum ausladend, und seine Ornamentik ist nichts anderes als die der Pilaster und Säulen, deren Kopf sie bilden; Menschen- und Tierfiguren (gelegentlich vier Reihen von Köpfen übereinander), Pflanzenornamente (Rankengeschlinge), wie an einem Friesbande. Die Kapitelle im Innern der Kirche haben eine reiche figürliche Ornamentik; lebhafte Szenen, in denen Menschen und Tiere handelnd auftreten, sind abgewickelt. Hier drängt sich die Verwandtschaft mit den aquitanischen Kapitellen auf, nur daß diese zum Unterschied fast voll körperlich herausgearbeitet sind. Auch das Akanthusblatt mit Voluten erscheint in San Michele, aber

die antike Symbolik tritt auch hier, wie in Bologna, nicht in Erscheinung; fest verbunden mit dem Stein ist das Blatt und ein Ausdruck seiner Masse. Auch so in San Giovanni in Borgo in Pavia, wo sich auch die Volute aus Akanthus gebildet findet; hier ist auch ein Kampf von Reitern an Kapitellen verwendet. Häufig wenigstens werden die Figuren nach den vier Seiten des Kapitells komponiert, nicht wie in Frankreich ohne Rücksicht auf die Eckpunkte.

Sehen wir uns weiter in der Lombardei um, z. B. an der Kathedrale von Parma. Unterschiedslos werden nebeneinander die verschiedenartigsten Ornamente benutzt. Die Akanthusblätter sind von einer gewissen Schwere, gebunden an den Stein und ermangeln der Elastizität, die ihnen in der Antike eigen. Häufig sind die Voluten so groß, daß sie die Bedeutung der Akanthusblätter in den Schatten stellen. Tierfigurenkapitelle sind ebenso zahlreich, wobei die Ecken respektiert werden; auch bringt man skrupellos Tierfiguren und Menschen über den



Abb. 33.



Abb. 34.



Abb. 35.

Akanthusblättern an. Das bedeutet, daß hier der antike Formengeist nicht die Herrschaft hatte. Und das wird besonders deutlich, sowohl durch Inhalt als auch durch die Form, an den Tragbalken der Tonnen der Apsisgalerien der Kathedrale. Diese Balken werden seitlich von Tierkörpern bedeckt, die mit ihren Köpfen und den Pfoten die seitlich liegenden Flächen der Kapitelle der Galeriesäulen bedecken. Wie der Inhalt, so ist auch die Form dieser Ornamentik gänzlich verschieden von aller antiken. Unbekümmert um eine Symbolik, wie das Akanthusblatt sie verkörpert, treten die Tierfiguren auf, formal mit dem Stein verbunden, damit der in der romanischen Kunst herrschenden Tendenz dienend. Neben diesem Ausdruck des germanischen Stilgefühls (die Wirkung der Masse zu verstärken) erscheint hier das Kernblatt (Abb. 33), bis unter der Deckplatte zusammenhängend, um mit seiner Spitze knollenartig überzufallen, auch mit stärkerem und vollerem, blattförmigem Überfall. Hier wieder die alte Symbolik und die antike Form, eine Entlehnung aus Frankreich. (Von gleichem ästhetischem Wert wie die Tierfiguren an den Tragbalken, wie oben beschrieben, sind Arkaden und Halbfiguren an Kapitellen, entlehnt von christlich-antiken Sarkophagen.) In Gemeinschaft mit dem antik geformten Kernblatt erscheint das schlichte Würfelkapitell ger-

manischer Art, z. B. an den Galerien der Westfassade der Kathedrale von Parma.

Wo aber an der Kathedrale der italienische Formengeist herrscht, z. B. an den Schutzdachportalen, da behauptet die antike Ornamentik das Feld. Und zwar ist es nicht der volle Akanthus, sondern das schlichte Kernblatt in eben der Zahl, der Stellung und Bewegung des Akanthusblattes. Dies ist aber keine Errungenschaft oder Neubildung aus dieser romanischen Zeit, sondern es ist wie-

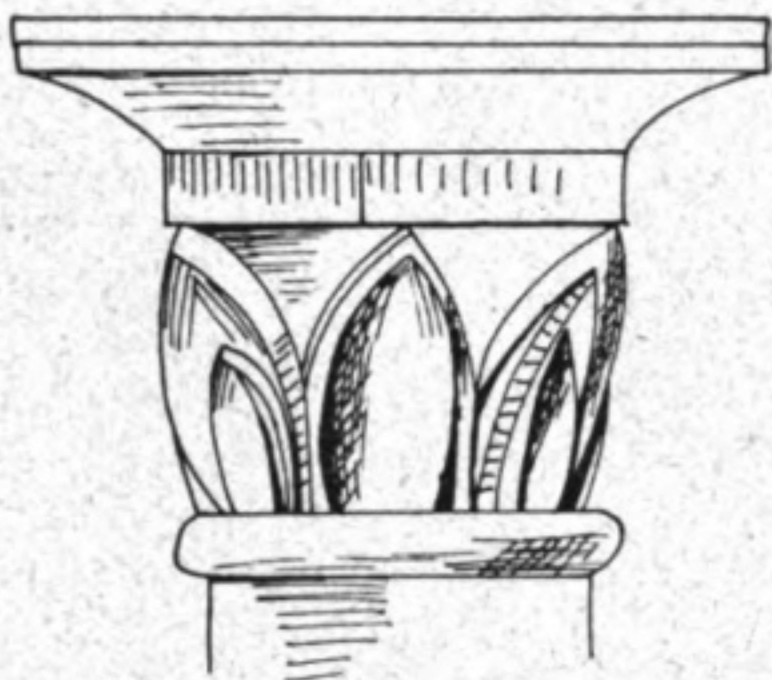

Abb. 36.


Abb. 37 a.


Abb. 37 b.

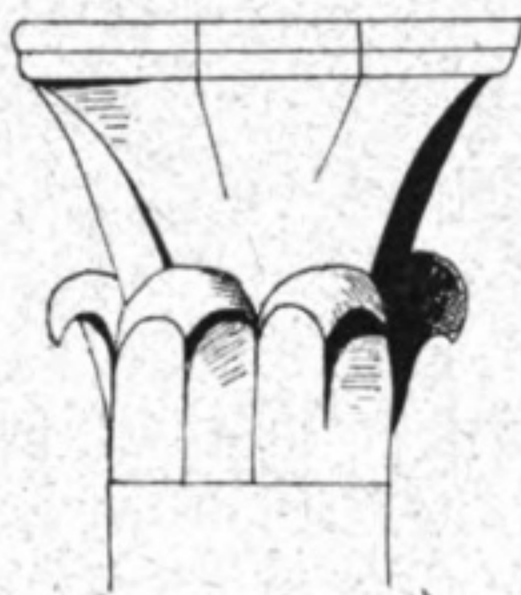

Abb. 38.


Abb. 39.

derum eine Form aus der Antike, wie z. B. am Lysikratesdenkmal in Athen anno 334, und den Italienern näherliegend ein Beispiel, das Dehio nennt, das Kernblatt an Pilasterkapitellen in dem sogenannten Auditorium des Mäcenas zu Rom (Abb. 34). (Schon früh vorkommend an der Madonna del Castello, Dartein Taf. 25; in St. Lorenzo, 8. Jahrhundert, und S. Michele bei Bayole; in Ravenna, Theodorichs Palast in zusammenhängender Form.) Sonst im Innern der Kathedrale finden wir Akanthusblätter, aber in germanischem Formgefühl gegeben. Dieses erscheint in der Lombardei kräftig genug, um eigene Bildungen zu geben: das Kernblatt in der Kirche St. Julius zu Bonate und in der Kirche zu Agliate. (Bonate nach Dehio dem saec. 11 angehörig, Agliate nach Dartein dem Jahre 1000.) In Agliate das Kernblatt (Abb. 35), das ich schon im Teil I Gelegenheit hatte zu

erwähnen, sehr dickfleischig und tief konkov, je eins auf der Mitte der Kapitellseite und in den Diagonalen, darüber je eine Volute, die sich nach den Diagonalen wendet. Das Blatt aber und die Voluten stehen steif und starr, und nur in der schrägen Stellung der Blätter ist etwas von der alten Symbolik zu spüren. Das antike Motiv der Blätter und Voluten stark vereinfacht, auf die Kernform zurückgeführt und zugleich ins Geometrische stilisiert. In der gleichen Weise ist das Akanthusblatt in St. Julius in Bonate metamorphisiert. In verwandter Form, steif und nicht überfallend findet es sich später in San Abbondio in Como (Abb. 36); hier wie dort in Gebundenheit an den Stein, germanisch empfunden. Die Voluten sind in San Abbondio unterdrückt. (In Bonate auch das andere an griechische Vorbilder erinnernde Kapitell, auf derselben Tafel abgebildet bei Dartein, Taf. 74, 1.) In San Abbondio das Kernblatt außerdem in einer Gestalt, die es von solchen an christlichen Sarkophagen entlehnt hat, zusammenhängend und mit Voluten auch in Mailand und Brescia. Im XII. Jahrhundert erscheint das Kernblatt in einer anderen Form in St. Lazarus in Pavia (Abb. 37 a, b), in früherer Zeit eine dieser sehr nahestehende Form (Abb. 38) in der Erlöserbasilika in Brescia (nach Dartein von »hohem Alter«) und noch einmal renaissancemäßig in Brescia.

Wenn wir im Auftreten allein dieser Kernblattformen eine Verwandtschaft mit der romanischen Ornamentik in Deutschland erblicken, so wird das noch deutlicher durch ein Kernblatt, das sehr ähnlich ist dem in Quedlinburg und Hildesheim angetroffenen. Mit Zapfen (d. h. die so gebildete überhängende Spitze), nur in größerer Zahl und gedrängter stehend als in Hildesheim und ohne die Gehäuse, so erscheint es in San Tomaso in Limine, nach Burckhardt S. 94 IX. Jahrhundert. Jedoch auch mit Frankreich ein gemeinsames Kernblatt, sehr breitlappig, kaum fleischig, nur im obersten Teil, aber breit überfallend, so finden wir es z. B. in Borgo San Donino am Tympanon vom linken Nebenportal, auch ähnlich in Brescia, und in Frankreich in Le Mans, Dehio Taf. 305, 7 (auch in San Tomaso). Und in San Fedele in Como das Blatt, das wir in St. Afra in Speyer trafen, wofür ich ein Kapitell in Lucca gebe (Abb. 39), und als italienisch bezeichneten. Bis zur Hälfte oder noch höher hinauf hängen die Blätter zusammen, dann erst teilen sie sich und lassen die Spitzen herabhängen. Bei Dartein können wir auf Taf. 86 die augenscheinliche Herkunft des Blattes erkennen: das Blatt am Kapitell eines christlich-antiken Sarkophages bezeichnet von Dartein (die Abbildungen auf dieser Seite zusammen) als »Détails de la porte orientale«. (In so früher Zeit in San Tomaso in Limine, Dartein Taf. 93,5, ist auch das korinthische Kapitell in einiger Veränderung vorhanden; die Voluten auf zusammengefaltetem Akanthus, groß, fast die Hälfte der Kapitellseite einnehmend, so daß das Blatt mit seiner Symbolik unberücksichtigt bleibt.)

Wir hatten bei der Ornamentik an Türen, Fenstern usw. beobachtet, daß

mit der Zeit, nach dem XIII. Jahrhundert zu, der antike Geist das Feld erobert hatte; bei der Kapitellornamentik ist es nicht anders. Das antike Kapitell war Vorbild, den Motiven nach und in der Ausdrucksform; sehr häufig daneben das antike Kernblatt. (So in überwiegender Zahl am Baptisterium zu Parma [Abb. 40 a, b] vom Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts.) Doch dabei erscheinen, im Widerspruch zur Antike, die nach französischen Mustern gebildeten korinthischen Kapitelle mit Menschen- und Tierfiguren auf den Akanthusblättern, auch auf Kernblättern sitzend, auch Flechtwerk und Rankengeschlinge in dieser schon ganz antikischen Zeit (Modena). Unerwartet tritt das Kernblatt vom Typus IV auf, ohne Entwicklung, aus Frankreich geholt (Ferrara; Piacenza, linkes Nebenportal); auch Eichwedes Kernblatt, d. h. die Kernform des Akanthusblattes, bedeckt auf beiden Oberflächen von einem Akanthusblatt, erscheint daneben. In Cremona finden wir auch das Kernblatt vom Typus V mit dem naturalistisch geformten Blatt an seiner Spitze (Ende XII. Jahrhundert, am West-


Abb. 40a.


Abb. 40b.


Abb. 41a.


Abb. 41b.

portal der Kathedrale zu Cremona). Hiermit konstatieren wir den Einzug der Gotik, wie bekannt, von Frankreich direkt übergeführt.

Was aber bemerkenswert für die Kapitellornamentik der Lombardei ist, das ist der Umstand, daß die selbst gebildete neue Form, das Kernblatt von Agliate, keine Entwicklung erfährt; der Einfluß von fremder Seite und schließlich die allmächtige Antike lassen diesen ersten Versuch in Vergessenheit geraten. Also auch auf dem Gebiet der Kapitellornamentik unterliegt das germanische Stilgefühl dem antiken.

b) Wenden wir uns Toskana zu, so herrscht in der Ornamentik der Kapitelle wie an den struktiv-ornamentalen Gliedern nur die Antike. Von den Florentinern bemerkt Burckhardt S. 109, »daß sie vorzüglich das plastische Detail der Architektur edler und konsequenter ausbildeten, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium antiker Überreste; so daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist«.

An der Kathedrale von Pisa, an der wir in der Außendekoration eine »Protorenaissance« beobachteten, sind die Kapitelle sogar meist original-antike, nicht nur nachgebildete; wo sich aber der Künstler selbst versucht, wie am Campanile,

da bildet er »das romanische Kapitell mit seiner derben Blätterbildung«, sagt Burckhardt S. 104. Damit ist gemeint das Kernblatt in der überlieferten antiken Form, wie oben erwähnt, auch zusammenhängend. Sie ist sehr beliebt, wie auch in der Lombardei (Abb. 41 a, b), z. B. Baptisterium zu Pisa, San Martino zu Lucca (Martin Taf. 45). In der Kathedrale im Innern erscheint das Kernblatt verwandt in Form und Aufstellung dem von Speyer. Von der gleichen Linienführung ist das Blatt in San Giovanni in Lucca, wobei hier nach der zweiten Reihe der Kernblätter ein doppelter profilierter Ring das Kapitell umgibt, darüber erst Voluten. In San Miniato al Monte bei Florenz sind die Kapitelle »teils für das Gebäude gemacht und dann einfach, teils reich antik«, sagt Burckhardt S. 111. Also hier wie in Pisa lebt neben dem wirklich antiken Kapitell mit reichem Akanthus das von den einheimischen Künstlern gebildete Kernblattkapitell nach antikem Muster. In früher Zeit also, in San Miniato (könnte noch vor Ende XI. Jahrhundert entstanden sein, nach Dehio) und in Pisa läßt sich diese Trennung von wirklich antikem Akanthusblatt und dem Kernblatt, wo es sich um eigene Arbeit handelt, beobachten; schon in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts wird auch das reiche Akanthusblatt nachgebildet, so in San Martino in Lucca (Das Kernblatt in Lucca zeigt meist zusammenhängende Blätter, gelegentlich der Zusammenhang sehr hoch hinaufgeführt, in San Michele.)

Demnach ist hier in Toskana zum Unterschied von der Lombardei schon im XI. Jahrhundert eine Ornamentik zu finden, die inhaltlich und formal antik ist; neben der korinthischen Blattform trat die andere, die Kernblattform auf, die auch aus der Antike entnommen war. Wo Tier- und Menschenfiguren an Kapitellen erscheinen, hat man in Frankreich die Vorbilder zu suchen; doch diese Art spielt neben den antiken Formen und dem antiken Formgeist keine Rolle.

Toskana kennt in der Ornamentik nur das eine Ziel: in möglichst vollkommener Weise die antiken Motive wiederzugeben. Damit scheidet es sich von der Kunst des X. bis XIII. Jahrhunderts, es hat mit der romanischen auf diesem Gebiet nichts gemein; denn es ist mit zielbewußter Arbeit der Pionier für die Antike, die in der Renaissance die Herrschaft völlig an sich reißen sollte.

In der Lombardei fanden wir den Ansatz zu einem eigenen Kapitellornament, eine Neubildung, die entwicklungsfähig schien; jedoch sie wurde unterdrückt und kam nicht zum Gedeihen, weil das antike Stilgefühl, das den Künstlern eigen, ihr Licht und Luft nahmen. In Toskana von Beginn an war die Antike unbedingtes Vorbild auf dem Gebiet der Ornamentik; in der Lombardei hat sie sich das Feld erst erobern müssen. Man kann somit für diese beiden Landschaften Italiens nicht die Behauptung aufstellen, daß es ihnen an »einheitlicher, zielbewußter Entwicklung« in der Ornamentik gebrach, wie sich Dehio für die Architektur romanischer Zeit in Italien ausspricht; es gab für beide schließlich nur

ein Ziel: die Antike. Und wenn Dehio an anderer Stelle von der verwirrenden Einwirkung des Fremden spricht, im Gegensatz zu dem wiederaufstrebenden eigenen Genius, und daß sich n diesem Gegensatz die ganze Bauweise im Mittelalter bewege, so kann davon für die Ornamentik für diese Gebiete nicht die Rede sein; der eigene Genius, »der auf nichts anderes als die Renaissance der antiken Kunst hinzielt«, macht sich sehr früh in der Ornamentik der beiden genannten Landschaften bemerkbar.

Für die übrigen Gegenden in Italien dagegen ist Dehios Urteil über die Architektur auch für die Ornamentik von Gültigkeit; in Unteritalien und in Sizilien der E nfluß sarazenischer und französischer Kunst, in Venedig der Orient, an der ligurischen Küste wieder Frankreich und daneben schwach vertreten die Antike.

Benutzte Literatur.

C. Schaefer, Bauornamentik der romanischen und gotischen Zeit. Berlin 1905. — Rohault de Fleury, Les monuments de Pise au moyen-âge. Paris 1866. — de Dartein, Étude sur l'architecture Lombarde. Paris 1866. — Camille Martin, L'art roman en France. Paris 1913—1914. — Camille Martin, L'art roman en Italie. Paris 1912. — C. v. Heideloff, Der kleine Byzantiner. Taschenbuch des byzantinischen Baustiles. 1837. — Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Neue (10.) Auflage, von Bode durchgesehen. Leipzig 1909—1910. — Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1901. — J. Sighart, Geschichte der Künste im Königreich Bayern. 1862. — E. M. Eichwede, Zur Baugeschichte des kaiserlichen Stiftes Königslutter. Diss. Hannover 1909. — M. de Vogüe, La Syrie centrale. Paris 1865—1871. — R. Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane. Paris 1912. — W. Effmann, Die karol.-ott. Bauten zu Werden. Straßburg 1899. — L. Lindenschmidt, Das romanisch-germanische Zentralmuseum. Eine bildliche Darstellung. Mainz 1889. — H. Giesau, Studien zur sächs.-thür. Kunstgeschichte. Halle 1912. — S. Hausmann, Elsässische und lothringische Baudenkmäler. Straßburg 1896. — Fastenau, Romanische Ornamentik. Beziehungen zur lombardischen Ornamentik. 1916. — Th. Kutschmann, Romanische Baudenkmäler und Ornamentik in Deutschland. Berlin 1909. — André Michel, Histoire de l'art. Paris 1908. — W. Grein, Zur Baugeschichte des Mainzer Domes. Mainz 1912. — G. Humann, Der Westbau des Essener Münsters. Essen 1890. — V. Quast, Die romanischen Dome in Mainz, Worms, Speyer. 1853. — F. Schneider, Der Dom zu Mainz. Mainz 1886. — J. V. v. Wilmowsky, Der Dom zu Trier. Trier 1874. — F. Adler, Die Kloster- und Stiftskirche auf der Insel Reichenau. Zeitschr. f. Bauwesen 1869. — Jan Fastenau, Romanische Bauornamentik in Süddeutschland. 1916. — W. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer. Berlin 1893. — Carl Schäfer, Die Abtei Eberbach. Berlin 1901. — Hans Wagner, Studie über die romanische Baukunst in Regensburg. München 1910. — Ranke und Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg. 1838. — A. Schwartzenberger, Der Dom zu Speyer. Neustadt a. d. H. 1903 — F. Mertens, Die Baukunst in Deutschland in der Zeit von 900—1600 n. Chr. Berlin 1850 — Moller und Gladbach, Denkmäler der Baukunst. 3. Bd. Frankfurt a. M. 1854. — Stückelberg, Lombardische Plastik. Zürich 1896. — Rivoira, Le Origine della architettura Lombarda. Bd. 2. Roma 1901. — Carlo Romussi, Milano ne' suoi Monumenti. 1. Bd. Mailand 1893. — Ruprich Robert, L'architecture Normande. — F. Luthmer, Romanische Ornamentik und Baudenkmäler. 2. Bd. Frankfurt 1896—1909. — Robert Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — C. v. Heideloff, Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1838 bis 1852. — H. Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in photographischen Aufnahmen. Berlin 1910. — Alois Riegl, Stilfragen. Berlin 1893. — R. Adamy, Der Karolingerbau zu Lorsch. Darmstadt 1891. — L. Lindenschmidt, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit. Mainz 1889. — W. Effmann, Die St. Quirinskirche zu Neuß. Düsseldorf 1890. — G. Humann, Die Beziehungen der Handschriften-

Ornamentik zur romanischen Kunst. Straßburg, Heitz, 1907. — Dohme, Die Kirchen des Zisterzienser-Ordens in Deutschland. Leipzig 1869. — R. Hamann, Die Kapitelle im Magdeburger Dom. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 30. — Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1890. (Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim.) — P. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik. Jahrb. d. Vereins f. Altertümer d. Rheinlandes 1892. Bd. 192. — Lamprecht, Beiträge zur Kultur. Univ.-Gesch. Heft 15. Leipzig 1911. — Seeselberg, Germanische Ornamentik aus »Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker«. Berlin 1897. — Mainzer Zeitschrift, Bd. II 1907 und Bd. IV. — Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Geschichts-Altertumsvereine XXXI 1883, S. 73; Bd. XXIII 1875. — Abbildungen des Mainzer Altertümervereins. Mainz 1852. — Christliche Kunstblätter für Kirche, Schule und Haus: Der romanische Kirchenbau in seiner Entstehung am Nordrande des Harzes. 1898. — Jahrbuch des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland, 81. Heft. — Quartalblätter des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen, II, S. 422, 1896—1899; I. — C. v. Heideloff, Christliche Kunst über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen. 1849. — Schmarsow, Anfangsgründe jeder Ornamentik. Zeitschr. f. Ästhetik, 5. Bd. 1910/2. — Simmel, Das Problem des Stils, in der „Dekorativen Kunst", 1908, 1. Aprilheft. — Wölfflin, Stil-Problem in der bildlichen Kunst in den Sitzungsberichten der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften, 1912 Berlin, 572—578. — J. F. Lange, Baudenkmäler und Altertümer Fuldas. 1897. — J. B. Nordhoff, Corvey und die westf.-sächs. Früharchitektur. Rep. d. Kunstw. XI.—XII. — Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen, 2. Bd. Cassel 1866. — Kunstdenkmäler der Pfalz, 2. Bd. — Kunstdenkmäler Schlesiens (v. Lutsch), 5 Bde. Breslau 1886. — Kunstdenkmäler (Paulus) des Königreichs Württemberg, 5 Bde. — Baudenkmäler Niedersachsens, 2 Bde. — Baudenkmäler des Rheinlandes (Franz Bock). — S. Boisserée, Baudenkmäler des Niederrheins vom VII. bis XIII. Jahrhundert. 2. Auflage 1899. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Clemen), 5 Bde. — Kunstdenkmäler des Großherzogtum Hessen, 5 Bde. — Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen (G. Wörner). 1887. — Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 1. Coblenz 1886. — Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden (Ferd. Luthmer). 1902. — Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen, 1. und 3. Bd. 1871—1880. — Kunstdenkmäler im Großherzogtum Baden (F. H. Kraus), 5 Bde. — Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, 8 Bde. Tübingen und Leipzig 1901. — Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen, 11 Bde. — Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen. Düsseldorf 1893. — Les monuments d'art en Suisse, 6 Bde. Neue Folge V und VI. Genf 1906. — Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen. Münster 1893. — Bau- und Kunstdenkmäler von Braunschweig, Herzogtum und Stadt. — Denkmäler der Baukunst im Elsaß (v. Hausmann). Straßburg 1906.

RINASCIMENTO DELL' ANTICHITÀ.

STUDIEN ZU DEN ARBEITEN A. WARBURGS.

VON

FRITZ SAXL.

Die Forschungen Warburgs, die den Ausgangspunkt und den wesentlichen Inhalt dieser Studien bilden, sind Beiträge zum Renaissanceproblem. Der Mensch der Frührenaissance als Typus steht im Mittelpunkt von Warburgs Denken. Zu erfassen, was für dessen Erleben das Rinascimento dell' Antichità bedeutet, um dadurch zur Erkenntnis des Wesens dieses Menschheitstypus zu gelangen, ist das leidenschaftlich und unbeirrbar verfolgte Ziel seiner Lebensarbeit.

I. DIE ANTIKE ALS BEWEGUNGSSTEIGERNDES ELEMENT IN DER KULTUR DER FRÜHRENAISSANCE.

1. ANTIKEN ALS VORBILDER FÜR DIE DARSTELLUNG KÖRPERLICHER BEWEGUNG.

Warburg ist bei seinen Untersuchungen von Botticelli ausgegangen; in Botticellis Kunst fesselt ihn nicht das Ruhende sondern das Bewegte. Er untersucht die Rolle des neuen Gewandstiles bei Botticelli und findet, daß dieser gerade da antike Formeln benutzt, wo er an die Wiedergabe des Bewegten herangeht. Das wird an solchen Kopien antiker Plastik deutlich, deren Vorbilder uns noch erhalten sind. Im Museum von Chantilly wird eine Zeichnung der Botticellischule



Abb. 1. Zeichnung eines Botticelli-Schülers im Museum von Chantilly.



Sarkophag, ehemals bei Sta. Maria in Araceli in Rom (jetzt Woburn-Abbey).

nach einem antiken Relief aufbewahrt, das ehemals an der Treppe von St. Maria in Araceli eingemauert war (Abb. 1). Da sind die drei rechten Figuren ziemlich genaue Kopien des Vorbildes, die beiden linken dagegen freier erfunden. Gerade die kopierten Figuren lassen uns deutlich werden, was ein Künstler des 15. Jahrhunderts sich aus einem Originalwerk des Altertums heraussucht, was ihn daran interessiert; »in diesem Falle nichts weiter, als einerseits das oval geschwellte Gewandstück ... und andererseits der Haarputz der Frauenfigur, den er mit frei flatterndem Schopf — von dem auf dem Vorbild nichts zu sehen ist — versah, sicherlich in der Meinung, recht ‚antikisch' zu sein«.

Damit ist es Warburg gelungen, einen wesentlichen Teil dessen, was die Antike überhaupt für die Kunst der Renaissance bedeutet hat, zu kennzeichnen: das Vorbild für den Ausdruck von Bewegung.

Am stärksten haben klassische Bewegungsvorbilder vielleicht auf die Kunst der Pollaiuoli eingewirkt. Der steinschleudernde David von Locko Park geht auf den Niobiden-Pädagogen zurück, die wilden Herakles-Darstellungen auf bekannte antike statuarische Vorbilder. Ja auch die Fresken in Arcetri, die Tanzszenen zeigen, wiederholen — nur mehr oder weniger frei — antike Vorlagen (Abb. 2). Also gerade hier, wo der Renaissancekünstler den schwungvoll bewegten Körper schildert, lehnt er sich an Griechisch-Römisches an.

In späteren Jahren hat es Warburg versucht, an der Hand eines Leitmotives den Eintritt dieses antikisierenden Bewegungsstiles in die Malerei der Frührenaissance darzulegen: an Hand der Darstellungen der Kreuzeslegende. Seinen Ausgangspunkt bilden die Fresken des Piero della Francesca in Arezzo, die noch vor diesem Idealstil liegen. Wesentlich für ihren Stil ist erstens: das Fehlen jedes »superlativischen Manierismus« auch in bewegtesten Szenen, wie der Schlacht zwischen Heraclius und Khosrô und zweitens: der starke Realismus, der sich auch darin manifestiert, daß Piero in Heraclius und dessen Gefolge, wie Warburg gezeigt hat, große Gestalten seiner Zeit darstellt, den Griechenkaiser Paläologus und die Würdenträger, die 1439 zum Florentiner Konzil kamen — wie auch unter den Zuschauern von Khosrôs Enthauptung (nach Vasari) Mitglieder der Familie Bacci auftreten. »In der innigen Durchdringung von zeitgenössischem Leben und Gefühl für den religiösen Gehalt der mittelalterlichen Legende, verbunden mit jener Unterordnung des Einzelnen unter die Disziplin des einheitlichen Gesamtraumes entspringt in Arezzo ein Historienstil, dessen heroische Monumentalität den illustrativ gebundenen Realismus verklärt, nicht beseitigt.« Hier, wo für Piero die Anlehnung an antike Schlachtreliefs zur Darstellung der Bewegtheit des Kampfes schon rein sachlich gegeben gewesen wäre, ist er diesen Vorbildern im allgemeinen nicht gefolgt; wo er sich aber in einem Einzelfall an die Antike anlehnt, wie bei der Figur des gestürzten Kriegers im Vordergrund des großen Kampfbildes, deutet er das stark bewegte Vorbild ins weniger Bewegte um.



Abb. 2. Ausschnitt aus den Fresken in Arcetri.



Hellenist. Bronze. Paris, Cab. des Medailles.

In der Malerei ist es erst die Richtung des Botticelli, des späteren Ghirlandajo und der Pollajuoli, die die antiken Bewegungsformeln entdeckt und im weiteren Umfang benützt; Ghirlandajo, obwohl keine Kreuzeslegende darstellend, bringt in den Fresken von St. Maria Novella, in den beiden Grisaille-Reliefs, die auf dem

Schlußbild der Fresken der Capella Tornabuoni — dem Opfer des Zacharias — die Altarwand des Tempels wie eine Art Attika schmücken, getreue Kopien nach Skulpturen des Konstantinsbogens an, und Gestalten seines Bethlehemitischen Kindermords gehen auf das Vorbild des Trajans-Sieges zurück, dem Relief auf der Innenseite des Konstantinsbogens. Hier also tritt die antike Plastik mit ihren Bewegungsformeln stilbildend ein. Als nun — nach 1500 — die Raphael-Schule vor das Problem der Konstantinsschlacht gestellt war, läßt sie die eigentlich tragische Hauptszene genau von den Akteuren des trajanischen Reliefs am Konstantinsbogen spielen. Die Geschichte der Wiedererweckung der Konstantin-Reliefs ist die Geschichte der Wiedererweckung der antiken Ausdrucksformeln für das bewegte Leben.

Wie in einem Symbol tritt uns diese antike Beweglichkeit — in der Sphäre des erotischen Lebens und in der Kunst — in der Gestalt der Frührenaissance-Ninfa entgegen. Eine Ninfa im Sinne der Frührenaissance ist jene bekannte Figur der Dienerin in der Geburtszene der Ghirlandajo-Fresken in Sta. Maria Novella. »Ihr Gewand ist gegürtet, und flattert bewegt, und wenn ihre sandalengeschmückten Füße auf dem Erdboden verweilen müssen, so verleiht ihr doch das segelförmige, im Winde geschwellte Gewand, das von ihren Schultern ausgeht, einen allerdings nur ornamentalen irdischen Ersatz für die olympischen Flugwerkzeuge jener antiken Siegesgöttin, der sie nachgebildet ist.« Die leicht beschwingte Ninfa feiern die Dichter; gegen sie wendet sich — das ist historisch von gleicher Bedeutung — voll tiefen Zornes Savonarola[1]), der besonders gegen jenen Schleier eifert, der der Gestalt Ghirlandajos eben das Bewegungssteigernde gibt.

Den letzten Beweis endlich dafür, daß die Künstler der Frührenaissance in der Antike gerade die Vorbilder für die Darstellung gesteigerter Bewegung suchten und fanden, hat dann Warburg aus der Literatur im allgemeinen und speziell aus der kunsttheoretischen Literatur erbracht.

Aus Ovid wählt z. B. Polizian, Botticellis Berater, die Vorbilder für seine Schilderung des Raubes der Europa:

e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso
La veste ondeggia, e in drieto fa ritorno

heißt es in der »Giostra« (Vers 109 ff.) Die Vorbilder dieser Schilderung stammen aus Ovid: »Flavos movet aura capillos . . . « sagt er in den Fasten und

»obviaque adversas vibrabant flamine vestes«
»et levis inpulsos retro dabat aura capillos«

in den Metamorphosen[2]).

Als Kronzeuge führt dann Warburg Leonardo an, der an zwei Stellen von den antikischen Bewegungsmotiven spricht: ma solo farai scoprire la quasi uera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angellò, li quali si figurino uestiti di sotili uestimenti, sospinti o' inpressi da soffiare de venti[3]).

Das flatternde, eng anliegende Gewand ist also für Leonardo das Kennzeichen einer antiken Nympha. Noch deutlicher stellt er dann an einer zweiten Stelle die Antike als das maßgebende Vorbild für Bewegungsmotive hin: et imita, quanto puoi, li greci e latini co'l modo del scoprire le membra, quando il uento apoggia sopro di loro li panni[4]).

* * *

2. ANTIKEN ALS VORBILDER FÜR DIE DARSTELLUNG SEELISCHER BEWEGUNG.

In einem der schönsten ober-italienischen Kupferstiche: der Grablegung Mantegnas, hat der Künstler eine in ihrer Bedeutung für den Historiker noch



Abb. 3. Antike Maske (nach Daremberg-Saglio).



Ausschnitt aus Mantegnas »Grablegung«.



Antike Maske (nach Daremberg-Saglio).

kaum gesehene und gewürdigte Entlehnung aus der Antike vorgenommen. Er schildert da eine Klagende. Entsetzlich verstört ist ihr Antlitz; hoch hinauf gezogen sind die Brauen. Es ist unschwer zu sehen, daß diesem Kopf keine unmittelbare Naturstudie zu Grunde liegt, sondern daß eine antike tragische Maske sein Vorbild war (Abb. 3). Hier gibt also die Antike der Renaissance die Formel für den Ausdruck innerer Bewegtheit.

Denn das ist Warburgs weitere Erkenntnis: die Antike hat der Frührenaissance nicht nur die Formel für die Darstellung des bewegten Körpers im allgemeinen gegeben: sie gibt ihr auch im besonderen die Ausdrucksform für pathetisches Temperament, die Pathosformel. Urheidnisches Pathos dringt bei Donatello ebenso in die Schmerzenswelt der Grablegung, wie in die Welt jener gewaltigen, dialogisierenden Kirchenväter an den Türen der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. Nirgends aber offenbart sich diese wiedererwachte heidnische Pathetik stärker als in jenem Drama des Orfeo, das der junge Polizian, durchglüht von Leidenschaft für die Antike, in wenigen Tagen niederschrieb und in den bildlichen Darstellungen der Renaissance vom Ende des thrazischen Sängers.

Die Gestalt des Orpheus hat die christliche Kunst in deren Anfängen beschäftigt, aber sie schildert in dem Wunder, das Orpheus wirkt, das geistliche Wunder der Bezwingung der Herzen. Es ist im wesentlichen das alte Bildschema, das da abgehandelt wird: Orpheus zwischen den Tieren sitzend.

Erst als im 14. Jahrhundert im Westen zugleich mit der neuen Kunst das neue Interesse an den alten Fabeln erwacht, werden auch andere Szenen der Orpheusmythe illustriert. Erst da die tragische Hauptszene von der Tötung des Orpheus durch die Weiber. Es ist nun wichtig, zu sehen, wie wenig die Illustratoren des Ovide Moralisé (Abb. 4), in dem sich schon diese Szene dargestellt findet, den Ausdruck für deren erotische Pathetik zu finden vermochten, zu erkennen, daß sie solche Ausdrucksform ebensowenig suchten wie der Dichter der Moralisation, dem die Fabel ein Substrat für die Auseinandersetzung über christliche Ethik war[5]).



Abb. 4. Der Tod des Orpheus nach Ouide, Métam. moral. Brügge, Colard Mansion 1484 (Hain 12164).

Erst 1471 findet Polizian für sie den neuen, seit der Antike verlorenen Darstellungsstil: Er prägt die Form für das heidnisch wilde Erleben des Renaissancemenschen:

Ecco quel che l'amor nostro dispreza!
O o sorelle! o o! diamogli morte.
Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo speza;
Tu piglia un sasso o fuoco, e getta forte;
Tu corri, e quella pianta là scaveza.
O o! facciam che pena il tristo porte.
O o! caviamgli el cor del petto fora.
Mora lo scellerato, mora mora![6])

In Polizians Epoche dringen nun auch die antiken Pathosformeln in die Darstellung der Szene vom Tode des Orpheus in die bildende Kunst ein. Denn Warburg hat gezeigt, daß der oberitalienische Kupferstich »Der Tod des Orpheus« auf antike Vorbilder zurückgeht (Abb. 5).

»Die typische pathetische Geberdensprache der antiken Kunst, wie sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgebildet hatte, greift mithin hier unmittelbar stilbildend ein.«

Die Ausdrucksform für gesteigerte körperliche und seelische Bewegtheit, die Ausdrucksform für stärkstes erotisches Erleben wie für wildes Leiden sucht und findet also der Frührenaissance-Künstler in der Antike. Den Schlußpunkt der Wiedererweckung des pathetischen Menschen bildet gleichsam der Fund der Laokoongruppe. Als der Miniator des Riccardianischen Vergil die Szene vom Tod des Laokoon darstellte[7]), da lehnte er sich etwa an den Illustrationsstil einer



Abb. 5. Ober-italienischer Kupferstich »Tod des Orpheus«. — Antikes Vasenbild aus Chiusi mit derselben Darstellung.

spätantiken Vorlage an, aber er setzte sie ins Leidenschaftslose um. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist der Sinn für die Darstellung tiefsten körperlichen Schmerzes erweckt. In einer Zeichnung voll grauenhafter Lebendigkeit gestaltet Filippino Lippi dieselbe Szene im Sinne der Antike (Abb. 6), doch noch ohne Kenntnis der rhodischen Gruppe; von der Erlösung, die diesen Künstlern der Fund gebracht hat, der sie die echte antike Pathosformel lehrte, sprechen deutlich die Berichte:

»Pare il giubileo .....

schrieb man an Sabadino de li Arienti über dieses ganz Rom bewegende Ereignis[8]).



Abb. 6. Filippino Lippi, Laokoon (Florenz, Uffizien).

3. DIE ANTIKE ASTROLOGIE ALS DÄMONISCH-BEWEGENDE MACHT IN DER KULTUR DER FRÜHRENAISSANCE.

Um diese kunsthistorischen Erkenntnisse, die Warburg im wesentlichen bereits in seinen ersten Schriften niedergelegt hatte, zu vertiefen, mußte er dem Kunsthistoriker ganz neue, ferne Gebiete erschließen, jene Gebiete, in denen die antiken Götter nicht in ihrer klassischen Ruhe uns entgegentreten sondern als wild bewegte Götzen der primitiven Menschenseele: Magie und Astrologie.

Seit Burckhardt wissen wir, daß diese primitiven Religionen, wenn man so sagen darf, in der Gesellschaft der Renaissance weiteste Verehrung genossen. Warburg hat sie im Zusamenhang mit seinen kunsthistorischen Forschungen unter einem ganz neuen Gesichtswinkel betrachtet. In Astrologie und Magie haben die großen Götter der Heiden für den Renaissance-Menschen unheimliche Augenblicksgewalt bekommen. Der schlimme Saturn, den Marsilio Ficino als seinen Dämon verehrt[9]), hat wieder Gewalt über die Seele erhalten, ihn schaut man als unklassisch erregenden Götzen.

Warburg dringt in diese fremde Gedankenwelt ein und gewinnt so auch religionsgeschichtlich Klarheit über das Verhältnis der Frührenaissance zur

Antike. Nicht, als könnte er dadurch begründen, warum eine so durchaus unastrale Gestalt wie die Ninfa Eingang in das florentinische Quattrocento hat finden können, sondern um uns durch allgemeine geistesgeschichtliche Parallelen jene, durch die noch andauernde Herrschaft der Gedanken Winckelmanns, fast unverständliche Tatsache verständlich werden zu lassen, daß die Antike dem Frührenaissance-Menschen nicht nur das klassische Vorbild der Ruhe, sondern vielleicht noch mehr der Bewegtheit wurde. In dem Wiederaufleben der hellenistischen Astrologie, dieser dämonisch bewegenden Macht, im Zeitalter der Frührenaissance sieht Warburg die Parallele zu jener Wiedergeburt der antiken Ausdrucksformeln für die körperliche und seelische Erregung.

Die Polemik der Kirche gegen die Astrologie war so erfolgreich, daß im Abendland der astrale Charakter, den die großen antiken Gottheiten in ihrer spätantiken Ausprägung angenommen hatten, aus dem Zentrum des Interesses verschwand, selbst da, wo intensives Interesse für das Heidentum überhaupt vorhanden war. Für das erste Jahrtausend abendländischer Geschichte, das auf das Ende der antiken Kultur folgte, hatte das Christentum das Wunder gewirkt, die Menschen vom Gebot der Sterne zu befreien. Wissenschaftlich-ästhetisches Interesse war es, das z. B. einen Mann des 12. Jahrhunderts, wie den Engländer Albricus, von dem später noch ausführlich zu sprechen ist, über die Bilder der Heidengötter nachdenken ließ. Daß sie für ihn eine religiöse Macht bedeuten und sein innerstes Leben ergreifen könnten, war völlig ausgeschlossen. Der Orient war es, der diese spätantike Wissenschaft der Astrologie, die zugleich Glaube war, dem Okzident bewahrt hat. Durch die Araber in Süditalien und Spanien erhält das Abendland seine alte Lehre wieder. Im Reiche des Alfonso el Sabio von Kastilien († 1284) kommt es zum Wiederaufleben der Astrologie, die von da an eine Rolle von immer steigender Wichtigkeit im europäischen Geistesleben spielt, um im Zeitalter der Frührenaissance zu außerordentlicher Verbreitung zu gelangen.

In weitausgreifenden, noch nicht abgeschlossenen Forschungen hat Warburg versucht, das Nachleben der Heidengötter als Sternbeherrscher und im speziellen ihre Darstellung in der Kunst der Renaissance klarzulegen.

Ein von ihm »entdecktes« Dokument, dessen vollständige Edition erst jetzt erfolgen soll, konnte er seinen Forschungen zugrundelegen: Ein Kompendium hellenistisch-orientalischer Zauberpraktik aus dem Kreise jenes großen »Heiden« Alfonso el Sabio.

Dieses Fundstück, in den Handschriften »Picatrix« genannt, ein Name, der nur eine Verballhornung aus »Hippokrates« sein kann [10]), ist ein magisches Handbuch, wenn nicht das magische Handbuch des späteren Mittelalters. Wir verdanken es den religionsgeschichtlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte, wenn wir ein solches Zauberbuch nicht mehr als bloßes Kulturkuriosum anzusehen gelernt haben,

sondern als religiöse Urkunde. Der Zweck eines solchen Zauberbuches ist, Kenntnisse zu vermitteln über die innerste Natur des Kosmos, die dem Menschen, dem Mikrokosmos es gestatten, sich in den Makrokosmos so einzufügen, daß er dessen Kräfte sich nutzbar machen kann. Der Picatrix besteht daher einmal aus ernsthafter theoretischer Kosmologie und dann aus deren Anwendungen, die wir praktische Magie nennen.

Ein integrierender Bestandteil dieser Magie ist das Bild. Bilder in Stein graviert und getragen oder an bestimmten Orten angebracht, haben geheime Kräfte. Das Bild zwingt die Kraft Gottes herbei, vorausgesetzt, daß es in bezug auf den Makrokosmos richtig angefertigt ist, d. h., daß das Material, aus dem es angefertigt wurde, der Tag und Stunde seiner Erzeugung zum Wesen des Gottes passen, dessen Abbild gemacht wird. Es handelt sich vor allem um die Bilder der Κοσμοκράτορες τοῦ σκότους τούτου, der sieben Planeten[11]).

Das alles scheint höchstens folkloristisch von Interesse, kunstgeschichtlich aber uninteressant. Betrachten wir jedoch die Bildbeschreibungen, die uns der Picatrix erhalten hat, genauer, so entdecken wir da auch kunstgeschichtlich bekannte Bildtypen; vom Jupiter heißt es z. B.: Man graviert für ihn auf einen weißen Korundstein das Bild eines Mannes mit einer Krone auf dem Haupt, der sich auf einem Thron mit vier Beinen befindet, deren jedes auf dem Nacken eines Mannes steht, die Männer haben Flügel, er aber erhebt betend seine Hand.

Welches Bild sich dahinter verbirgt, ist unschwer zu erraten. Bei Pausanias wird der Zeus von Olympia folgendermaßen beschrieben[12]): Es sitzt aber der Gott auf dem Thron aus Gold und Elfenbein; ein Kranz liegt auf seinem Haupt. . . In der Rechten hält er eine Nike . . in der Linken ein Szepter. . . Der Thron aber ist bunt. . . Vier Niken sind an jedem seiner Füße usw.

Ein anderes Bild des Jupiter soll so angefertigt werden: Nach dem Buche »Nutzen der Steine« hat er (Jupiter) die Gestalt eines Mannes, der mit einem Mantel angetan ist, reitend auf einem Adler, in der Hand eine Lanze oder einen Stab.

Auch dieser Typus des Jupiter auf dem Adler ist in der antiken Kunst nicht selten, so kommt er auf den Münzen römischer Kaiser vor[13]). Um die Beispiele nicht zu häufen, nur noch die Bildbeschreibung des Mars. Nach dem Buche vom Nutzen der Steine des ʿUṭārid hat er die Gestalt eines nackten Mannes, rechts von ihm ist das Bild einer Jungfrau, das ist Venus, welche steht und das Haar nach hinten zusammengebunden hat, und Mars legt die Hand auf ihren Nacken und seine Linke ist auf ihrer Brust, und er sieht ihr ins Gesicht.

Das ist die genaue Beschreibung der bekannten Gruppe von Mars und Venus. Warburg, der diese Einzelheiten noch kaum bearbeitet hatte, hat hier also zweifellos richtig gesehen: Der Bilderkreis des Picatrix ist die Etappe einer zweiten Linie des Nachlebens der antiken Plastik, einer Linie, deren Bedeutsamkeit ein-

leuchtet. Denn hier sind die Bilder der Götter nicht bloß Objekte wissenschaftlich-ästhetischen Interesses, hier sind sie tragende Glieder der Praktik einer geschlossenen Weltanschauungstheorie; zu diesen Dämonen betet man, an ihre Bedeutung für das eigene Leben glaubt man. Echt heidnisch ist ein solches Gebet zum Saturn aus dem Picatrix:

»O Herr, dessen Name erhaben und dessen Macht groß ist, erhabener Geist, o, Herr Saturn, du, der Kalte, der Trockene, der Düstere und Verderbliche, du, dessen Liebe auf-



Abb. 7. Jupiter-Darstellung aus der Krakauer Picatrix-Handschrift Cod. 793 D D III. 36 Bl. 379.



Assyrische Glocke (nach Bruno Meißner, Bab. u. Ass. Abb. 142).

richtig und dessen Wort getreu ist, du, der Kluge und Einsame, der Unergründliche, der sein Versprechen hält, der du kraftlos und müde bist, der du mehr Kummer und Traurigkeit hast, als irgend ein anderer, der du weder Freude noch Vergnügen kennst, du schlauer Greis, der du alle Kunstgriffe weißt, der du betrügerisch, klug und weise bist, der Gedeihen oder Verderben bringst und den Menschen glücklich oder unglücklich machst! Ich beschwöre dich, o höchster Vater, bei deinem großen Wohlwollen und deiner edlen Güte, tue für mich dieses und jenes«.

Es sei nur ein griechisches Astrologen-Gebet an Kronos zum Vergleich hierher gesetzt:

»Herr unser Gott, der Große und Höchste, der geschaffen hat und gebildet den Menschen, bei dessen Anblick die Hölle erzitterte und die Lebenden starben. Bei Deinem Namen und bei Deiner großen Macht beschwöre ich Dich, Kronos, bei der Höhe des

Himmels und bei der Tiefe des Meeres, daß Du in nichts mir Gehör verweigerst. Ich beschwöre Dich, Kronos, bei Deinem Alter und Deiner höchsten Stellung. Ich beschwöre Dich, Kronos, bei Deiner Schrecklichkeit (?), der Du die Macht hast zu allen Schäden und Schätze zu geben, und unterwirf alles geziemend. Wiederum beschwöre ich Dich, bei diesen Deinen Namen 'Ορφῶν, 'Οχπή, Τομῶν, Οὐλιόβ, Βερίμ, Οὐγράν, Σαρόμ, 'Οδήλ, Σιέτ, Σατάδ. Kraft dieser Namen (beschwöre ich Dich), daß Du mir zuneigest Deine Gnade und Deine Kraft, zu der Handlung, die ich in dieser Stunde vollbringen will, damit sie gültig und echt befunden wird.«

Daß hier im Griechischen sowohl wie im Picatrix ungriechische Elemente in diese Gebete hineingeflossen sind, braucht weiter keine besondere Erörterung. Ist doch die Verehrung der Sterngötter an sich schon dem Griechentum und dem Römertum fremd, importiert aus Babylonien. So sind denn auch die Eigenschaften, die dem Kronos-Saturn in diesem Gebete beigelegt werden, aus griechisch-römischer Mythologie allein nicht zu erklären; wie auch die Bilder des Picatrix in einzelnen Stücken deutlich orientalisches Gut erkennen lassen. Da ist z. B. Jupiter geschildert mit Löwenkopf und Hahnenfüßen, wie unsere Abbildung (Abb. 7) zeigt, eine echt orientalische Mischung [14]).

Das 13. Jahrhundert war sich über den übernationalen Charakter dieser Gottheiten, die es mit den lateinischen Namen belegte, durchaus nicht so unklar, wie wir etwa glauben würden. Als seine Quellen betrachtet z. B. der Reg. 1283 — eine Handschrift, die Warburg entdeckte und die ebenfalls dem Alfonsokreis angehört — nicht nur die Griechen sondern auch die Babylonier und einen Inder Kancaf [15]). Aber für die weitere Entwicklung bleibt es entscheidend, daß der Name, und in überwiegendem Maße die Bildform, aus der griechisch-römischen Antike genommen wurde. Es hat vielleicht einen Augenblick gegeben, wo das Fremdartige, Ungriechische so stark war, und die Tatsache, daß die Weisheit von Arabern geliefert wurde, so im Vordergrund stand, daß es schien, als sollte die Erinnerung daran ausgelöscht werden, daß es der Hellenismus war, der die Kraft hatte, alle diese verschiedenen Elemente in ein Gedankensystem zu bringen. Ich meine jene Zeit, als man antik mit sarrazin gleichsetzte [16]). Aber die formende Kraft des griechischen Denkens war so mächtig, daß es auch hier siegreich blieb, so daß man die ungriechischen Gestirngötter mit ihrem griechisch-römischen Namen benannte und die Form ihrer Betrachtung der späten griechischen Philosophie entlehnte.

Es ist hier nicht der Raum um zu zeigen, welches die Schicksale dieser magischen und astrologischen Antike von da ab bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gewesen sind, darzustellen, wie sie in Roger Bacon einen begeisterten Verehrer fand, wie Cecco d'Ascoli seinen Glauben an sie mit dem Leben bezahlte und auf welchen Wegen sie von Spanien aus sich über ganz Europa verbreitet hat. Eines ihrer Hauptvehikel war die medizinische Wissenschaft; denn da der Körper der

Mikrokosmos ist, muß man die Kräfte des Makrokosmos erkennen, um jene kosmischen Einflüsse wirksam werden zu lassen, die krankhafte Zustände in gesunde verändern.

So finden wir denn in dem medizinischen Werk eines der größten florentinischen Renaissance-Gelehrten noch die Lehren unseres Picatrix in wenig geänderter Form wieder, in der Abhandlung *De Vita triplici* des Marsiglio Ficino. Darin[17]) werden Bilder der Sterngötter besprochen, Amulette, die fast genau mit denen aus den spanischen Zauberbüchern übereinstimmen und, was wesentlich ist: Marsiglio gibt nicht blos seine Rezepte für Heil-Amulette, sondern auch die ganze natur-philosophische Begründung für deren Heilkraft. Es müssen die wunderbaren Kräfte der Strahlen der Sterne sein, die den Bildern, die der Weise in die Steine schneidet, magische Wirksamkeit verleiht. In einer umfassenden und höchst lesenswerten Abhandlung[18]) setzt sich Marsiglio mit dem Problem auseinander, ob es denn möglich sei, daß eine irdische Handlung übernatürliche Wirkung hervorrufen könne. Die Steine sind ein Teil des Alls, wenn sie dem Kranken Heilung bringen, ist das daher kein Wunder. Aber wenn das Metall oder der Stein skulpiert wird, dann sieht man nicht, daß er eine neue qualitas annimmt, daher zweifeln die meisten, daß die Bilder wirklich heimliche Kräfte haben. Marsiglio aber fährt an dieser Stelle fort: Er könne das doch nicht leugnen, denn omnis antiquitas und alle Astrologen haben an deren wunderbaren Kräfte geglaubt[19]). — Deutlicher vielleicht als irgendwo tritt hier die antiquitas als Quelle magischer Erkenntnisse und als Kronzeuge für deren Wirksamkeit hervor. Marsiglio erscheint als der unmittelbare Fortsetzer der spanischen Renaissance des Hellenismus im 13. Jahrhundert.

Und doch bedeutet dieses Buch Marsiglios etwas Neues. »Daß du glücklich lebest und handelst, erkenne zuerst deinen Geist, Stern, Genius und den Ort, der ihm angemessen ist« lautet die Überschrift des 23. Kapitels. »Wie die Litterati ihr Genie erkennen und ein Leben führen, das ihrem Geist angepaßt ist«, die des 24[20]). Die alten astrologischen Erkenntnisse werden also zu einer Lebenskunde für die Oberschicht des neuen Renaissance-Menschen genützt: die Schicht der Litterati. Den Gestirn-gemäßen Weg zu einer — unkirchlichen — Vita contemplativa will Ficino in diesem Buch »De vita coelitus comparanda« die Menschen erkennen lehren. Saturn ist das Gestirn, unter dessen Herrschaft alle, bei welchem Studium immer, voll Fleißes sind, und zum tiefsten Wissen gehört nicht nur die Hilfe des Merkur sondern vor allem die des Saturn, des großen strengen Gottes der Weisheit, der am bittersten sich an jenen rächt, die die Vita contemplativa heucheln und nicht führen[21]).

Durch Giehlow[22]) wissen wir, welchen außerordentlichen Erfolg Ficinos Schrift hatte und daß sie es war, die auf die Konzeption von Dürers »Melencolia. I« entscheidend eingewirkt hat. Durch Warburgs Forschungen sehen wir jetzt die ganze Linie, die von jener spanischen wiedererweckten Antike bis zu Dürer führt. Die

Melencolia ist die Darstellung der Vita contemplativa im Zeichen des Saturn, jenes Gottes der Weisen, zu dem der Gläubige im Picatrix sein Gebet empor schickt; ein Zauberamulett wie wir es ebenfalls im Picatrixkreis finden, das magische Quadrat, soll ihn vor den schädlichen Einflüssen, die auch vom Saturn kommen können, schützen, indem sie dagegen die wohltätige Kraft des Jupiter herbeiruft. Selbst in ihrer Pose geht die Melancholie auf hellenische Tradition zurück, die Spanien dem abendländischen Mittelalter aus arabischen Quellen vermittelte: in einem spanischen Schach-Zabelbuch jenes Königs Alfons heißt es: Saturn wird dargestellt als bekümmerter Mann, der sein Kinn in die Hand stützt[23]). Und in dem Charakter des Saturninischen liegt zweifellos auch etwas von dem Schmerzlichen begründet, das die Gestalt ausdrückt, sie gehorcht dem Dekret ihres Gestirnes: sie sinnt lange und schmerzlich über verborgene Weisheit.

Enthält so die »Melencolia« die alten hellenistischen astrologischen Elemente, so sind sie doch, wie Warburg gezeigt hat, in einem neuen Sinn geformt. Dürer hat in der »Melencolia«, wie es Warburg dokumentarisch nachzuweisen gelang, ein Abbild seines eigenen Denkens geschildert. Hier ist also die dämonische Antike an Dürer eng herangetreten, die Welt der Talismane und Amulette, der ehrfürchtigen Gebete an die Götzen der Sterne. Dürer stellt die »Melencolia« nicht im klassischen Gewand dar, sie so gleichsam ästhetisch entzaubernd, bei ihm ist kein Bruch mit der Bild-Tradition, er entwickelt sie nur weiter in ein neues Reich: in das Reich des Humanistischen. »Aus dem kinderfressenden, finsteren Planetendämon, von dessen Kampf im Kosmos mit einem anderen Planeten-Regenten das Schicksal der beschienenen Kreatur abhängt, wird bei Dürer durch humanisierende Metamorphose die plastische Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen.«

Zu Dürer also führt eine Linie von der hellenistisch-spanischen Astrologie; eine zweite führt nach Ferrara, nach dem Palazzo Schifanoja. Man ist der Deutung seiner Fresken bis auf Warburg ratlos gegenüber gestanden.

Erst Warburg hat dargelegt, daß sie nach einem genau ausgedachten, zum Teil uralten System aufgebaut sind. Die drei Streifen übereinander (Abb. 8) sind ein auf die Ebene übertragenes Sphärensystem: den innersten Kern der Erdsphäre bezeichnet der untere Streifen, mit den Bildern aus dem Leben des Herzogs Borso, der illustrierte Haus- Hof- und Staatskalender.

Im mittleren Streifen sind die Bilder des Tierkreises und seiner Beherrscher.

Im obersten endlich schweben dann die 12 olympischen Götter als Beschützer der Monate.

Die Darstellungen der Olympier sollen uns noch später in anderem Zusammenhang beschäftigen. Hier müssen wir uns den sonderbaren Dämonengestalten des mittleren Streifens zuwenden, weil sie uns erkennen lassen, in welchem Maße diese ferrarische Hofgesellschaft und ihre Maler mit Astrologie vertraut waren.

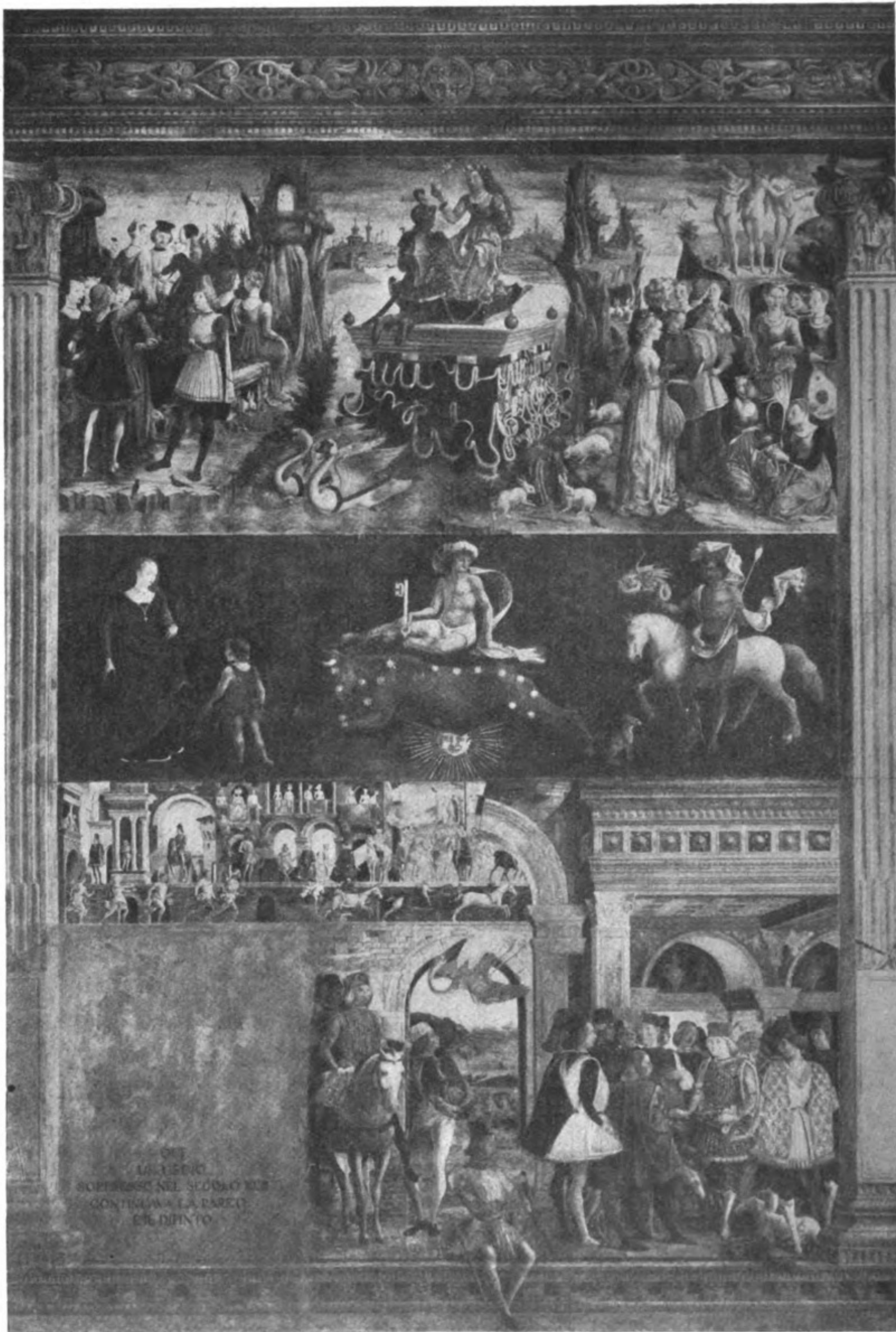


Abb. 8. Aus den Fresken des Pal. Schifanoja in Ferrara von Cossa: Venus und ihre »Kinder«. Stier und Dekane. Höfisches Leben im Monat April.

Bilder der Dekan-Figuren hat Warburg in ihnen erkannt, d. h. die Darstellung der Beherrscher von je 10 der 30 Grade, die jedem Tierkreiszeichen zukommen, deren Sphäre dieser zweite Streifen bildet und die dort ebenfalls dargestellt sind u. zw. in der Reihenfolge, die den Monatsgöttern darüber entsprechen. Zum März gehört der Widder, zum April der Stier usw. Als erster Dekan des Widders ist nun z. B. ein schwarzer, zornig beobachtender, aufrechter Mann dargestellt, in



Abb. 9. Aus den Fresken des Pal. Schifanoja in Ferrara: Apollo und seine Kinder. Gemini und Dekane.

einem gegürteten Gewand; als dritter Dekan der Zwillinge ein Mann mit Pfeil, Bogen und Köcher.

In den Schriften des größten Astrologen, den der mittelalterliche Orient hervorgebracht hat, des Abû Maʿšar, dessen Angaben die direkte oder zumindest die indirekte Quelle für das Programm der ferraresischen Fresken gebildet haben, wird die Reihe dieser Dekane als indisch bezeichnet und Warburg hat tatsächlich nachweisen können, daß dem Abû Maʿšar ein indischer Text vorgelegen hat. Aber, und das ist das Wichtige: diese indische Weisheit war ihrerseits gar nicht rein indisch, sondern verwertete jene griechischen Quellen aus dem Zeitalter des Hellenismus,

denen es gelungen war, die Wissenschaft Vorderasiens und Ägyptens in die Form zu bringen, die Jahrhunderten dann Gesetz wurde. So ist der zornige Mann, der als erster der »indischen« Dekane beim Widder dargestellt ist, ägyptischer Herkunft. In Ägypten trug dieser Dekan als Attribut das Doppelbeil. Warburg konnte nachweisen, daß in der indischen Quelle des Abû Ma'šar, tatsächlich gesagt wird, er hält ein Beil aufrecht. Und wie dieser Dekan aus ägyptischer Astrologie, so stammen andere aus griechischer: Der Mann mit Pfeil und Bogen bei den Zwillingen (Abb. 9) ist niemand anderer als Apollon, der auf seiner Wanderung von Griechenland nach Indien und von da wieder über Spanien nach Italien zum furchterweckenden »indischen« Sterndämon geworden ist[24]. Daß aber diese indischen Dekane vielleicht bloß durch ihre Sonderbarkeit anziehende, ganz unverstandene Bilder waren, das zu glauben, verbietet die Erkenntnis des Gesamtaufbaues der Freskenreihe in Ferrara; bilden sie doch darin tragende Glieder des im Grunde echt hellenistischen Systems der Kosmologie, das Borso hier an den Wänden seines Palastes hat darstellen lassen. In den Gestalten der Astrologie, die vom Gläubigen der Renaissance als Erbe der Antike angesehen werden, vermitteln die Araber dem Abendland ein Dämonentum, das seine Wurzeln im Orientalischen ebenso sehr hat wie im Hellenischen. Von »edler Einfalt und stiller Größe« ist in dieser Götzenwelt nicht die Rede.

Wenn irgendwo, so wird hier im Palazzo Schifanoja deutlich, wie entsetzlich lebendig, wie unklassisch erregend die antiken Dämonen für den Frührenaissance-Menschen sein konnten. Hier wie beim Orfeo ist ihm die Antike, wenn auch in anderer Weise, Führerin zur Darstellung des Pathos.

* * *

II. DIE AUSEINANDERSETZUNG ZWISCHEN DEM FRANZÖSISCH-BURGUNDISCHEN REALISMUS UND DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE.

Das Antik-Dämonische und Dionysische dringt nicht kampflos in den Stil der Frührenaissance ein. Es hat den Widerstand zu überwinden, den ihm der herrschende Realismus einerseits bietet, das immer stärker werdende Verständnis und die Vorliebe für die olympische Antike andrerseits.

Neben antikischer Bewegtheit und Pathetik steht in der Kunst der Frührenaissance die antikische Ruhe und stille Größe, neben den astrologischen und magischen Dämonen die olympische Götterwelt. Zur gleichen Zeit fast als Francesco Cossa an den Wänden des Palazzo Schifanoja Venus als Gestirnherrscherin für die sterngläubigen Este verherrlicht, verherrlicht Botticelli die Geburt der olympischen Aphrodite für Giuliano de' Medici.

Der Colleoni wie der Gattamelata, beide gehen im letzten Grunde auf die Antike zurück, aber der Gattamelata unterscheidet sich wesentlich dadurch von

dem späteren Werk, daß sein Schöpfer die hohe Gravitas des antiken Vorbildes sich zum Muster nahm, nicht die Bewegtheit. Derselbe Donatello schafft zur gleichen Zeit die von heidnischem Pathos durchströmten Reliefs der Kanzel von S. Lorenzo und die von olympischen Ruhe erfüllten Reliefs im Hof des Palazzo Riccardi, nachdem er schon vorher im David den Typus lässiger, apollinischer Schönheit verherrlicht hat.

Dieses olympische Element, dessen Macht Warburg deutlich erkennt, in seinem Werden zu verfolgen, hatte er weder objektiv noch subjektiv Veranlassung, denn gerade dieses Element ist ja seit Winckelmanns Tagen immer und immer wieder betont worden.



Abb. 10. Raub der Helena, Zeichnung aus dem »Florentine picture chronicle«.

Alles Antike aber, Dionysisches und Appollinisches — da wo es den Späteren die Formeln für den Ausdruck des Pathetischen gibt und für die Darstellung olympischer Ruhe — bildet eine innere Einheit dem gegenüber, was in der Epoche der »Wiedererweckung« das formende Denken der Künstler des Westens beherrscht: gegenüber dem spätgotischen Realismus; und dennoch sind, wie Warburg gezeigt hat, dieselben italienischen Künstler, die begierig die Antike aufnehmen, oft zugleich auf das stärkste abhängig vom westlichen Stil. Hier liegt das Zentralproblem der Psychologie des Frührenaissance-Künstlers, der flandrischen Naturalismus und antiken Idealismus in seiner Kunst vereinigen konnte. Um hier schärfer zu sehen, macht Warburg zuerst den Versuch, sich geschichtlich darüber klar zu werden, wie das Eindringen der antiken Formeln in den vom Westen beeinflußten Stil der Frührenaissance erfolgt ist.

In mehreren Untersuchungen hat Warburg zuerst das Urkundenmaterial für die Geschichte des Einflusses der Flandrer auf das medicäische Florenz gesammelt und bearbeitet. Er konnte zeigen, mit welcher Vorliebe die in Flandern ansässig gewordenen Vertreter der großen Florentiner Geschäftshäuser sich von

den berühmten nordischen Malern darstellen ließen. Nicht nur — was ja längst bekannt, wenn auch nicht in seiner Bedeutung erkannt war — der Arnolfini von Jan van Eyck, Tommaso Portinari von Hugo van der Goes, sondern auch Angelo Tani von Memling usw. Warburg konnte zeigen, daß auch der Stifter des Jüngsten Gerichts von Memling in Danzig, ebenfalls einer der in den Niederlanden ansässigen italienischen Geschäftsleute gewesen ist. Vor allem aber konnte er den Nachweis erbringen, daß die Medici selbst den Import flandrischer Kunst begierig verlangten, ja daß ihr Palast mit flandrischen Kunstwerken, den »tele fiandresche« gefüllt war. Ein Blatt, wie der Raub der Helena (Abb. 10), aus dem »Florentine Picture Chronicle«[25]) zeigt uns das Klassisch-Antike in Kampf und Frieden mit dem Flandrischen: oben der antike Fries, unten das Paar »alla franzese«. Derselbe Kampf zwischen Trachtenrealismus und antikem Bewegungsidealismus spielt sich nun fast allerorten in der Florentinischen Kunst ab: bei Ghirlandajo ebenso wie bei dem sogenannten Maso da Finiguerra, bei Botticelli wie bei den Cassoni-Malern. Die Geschichte dieses Zwiespaltes zu erforschen, historisch gültige Antwort auf die bedrängende Frage zu finden, wie es geschah, daß zwei so verschiedene Elemente eine doch so eminent einheitliche Kunst hervorbringen wie die der Frührenaissance, war die Aufgabe Warburgs.

Als Leitmotiv für diese Untersuchungen über die historische Auseinandersetzung zwischen Westeuropa und Italien wählt Warburg die Darstellung der olympischen Götter seit der Renaissance des 12. Jahrhunderts. Sein Hauptfundstück ist der *Libellus de imaginibus Deorum* eines gewissen Albricus[26]). In ihm entdeckt er das mythologische Handbuch des hohen Mittelalters und der Frührenaissance[27]).

Über den Autor dieses Libellus, dessen bisher bekannte Handschriften nicht über das 14. Jahrhundert hinaufreichen, sichere Daten zu ermitteln, ist noch nicht gelungen. Albricus soll in London gelebt haben und 1217 gestorben sein. Da 1217 das Todesjahr eines andern sehr bekannten Antiken-Kenners ist, der ebenfalls in London lebte, und da in einigen Handschriften dieser auch als Autor des dem Albricus ebenfalls zugeschriebenen »Mythographus III« genannt wird, wird anzunehmen sein, daß jener sonst scheinbar ganz unbekannte Albricus überhaupt nur einem handschriftlichen Mißverständnis seine Existenz verdankt und daß der 1217 wirklich verstorbene »Humanist« Alexander de Sto. Albano, genannt Alexander Neckam, der wahre Autor sei. Doch sind wir hier, solange eingehendere philologische Untersuchungen fehlen, auf diese recht unsicheren Vermutungen angewiesen.

Von vorneherein ist es denkbar, daß ein Mann des 12. Jahrhunderts eine Abhandlung über die Götterbilder der Heiden verfaßt habe. Um einen Maler-traktat kann es sich hierbei allerdings nicht gehandelt haben; für welche Maler sollte er denn verfaßt sein? Zweifellos dürfen wir aber starke antiquarische Inter-

essen im 12. Jahrhundert voraussetzen. Das große naturwissenschaftliche Werk jenes Alexander Neckam ist z. B. voller Reminiscenzen aus der Antike, ebenso wie die Schriften des Joh. von Salesbury. Die Lieder der Goliarden, aus denen soviel Verständnis für antik-heidnisches spricht, entstanden in dieser Zeit. Es ist das Jahrhundert stärksten byzantinischen Einflusses in der bildenden Kunst, das Jahrhundert der toscanischen Proto-Renaissance-Bauten. Hildebert von Lavardine, ein Zeitgenosse des »Albricus«, schrieb damals die schönsten mittelalterlichen Verse über Rom und die Plastik der Alten:

Nichts wiegt, Roma, dich auf, ob auch du beinah' in Ruinen;
Wie gewaltig du warst, lassen die Trümmer noch sehn.
Alter zerstörte die Pracht und die stolzen Bogen der Kaiser,
Götter und Tempelgepräng liegen begraben im Sumpf.
All die errungene Macht stürzt, die der grimme Araxes
Fürchtete, da sie stand, da sie gesunken, beklagt;
Welche der Könige Schwert, des Senates sorgliche Weisheit,
Welche die höchste Gewalt selber zum Haupte ersehn;
Welche lieber allein, mit Verbrechen beladen sich wählte
Cäsar, als daß er sie fromm hätte mit andern geteilt.
Alles beuget sein Stolz ins Joch, Freund, Feinde, Verbrechen,
Zwingt mit Gesetzen das Recht, kauft sich mit Geldern das Volk,
Alles förderte einst der Weltmacht Werden, der Ahnen
Sorge, das gastliche Recht, Freundschaft und Wasser und Land.
Steine und Kräfte zum Bau, Geld sandte der Nord und der Süden,
Und zur gewaltigen Burg dehnten die Hügel sich aus.
Schätze spendeten dann die Fürsten und Segen das Schicksal,
Künstler beharrlichen Fleiß, einige Hilfe der Welt.
Dennoch fiel die Stadt: was läßt sich Würdiges sagen
Als nur das eine von ihr: Rom war — das einzige — Rom!
Nicht die Länge der Zeit indes, nicht Flamme, nicht Eisen
Konnte raffen dahin alle die schimmernde Pracht.
Menschlicher Kunst gelang's, so groß dies Rom zu gestalten,
Daß zu zerstören es ganz nimmer den Göttern gelang.
Möchten vereinen sich auch zum Neubau Marmor und Schätze,
Neue fürstliche Gunst, trefflicher Künstler Geschick,
Nimmer zur Mauer empor wird rücken doch die Maschine,
Noch aus den Trümmern heraus wieder sich heben der Bau.
So viel bleibt noch bestehn, so viel sinkt, daß nie das Neue
Würdig das Alte ersetzt noch das Zerstörte ergänzt.
Götter bewundern hier selbst die hehren Göttergestalten,
Und dem erdichteten Bild möchten sie gleichen gar gern;

Nimmer vermochte Natur den Göttern ein Antlitz zu formen,
Wie es menschliche Kunst strahlend von Schönheit erschuf.
Was zu Göttern sie macht, das ist ihr Antlitz; Verehrung
Finden sie nicht durch sich, nur durch die Wunder der Kunst[28]).

Daß der Libellus im 12. Jahrhundert entstanden sei, wäre also nicht ausgeschlossen. Das antiquarische Interesse war damals sicherlich so stark, daß die Bedingungen für seine Entstehung gegeben waren.

Es ist wichtig zu sehen, aus welchen Quellen »Albricus« geschöpft hat. Maass, der erste Philologe, der auf ihn hinwies[29]), hat gemeint, Albricus beschreibe wirklich von ihm gesehene Bilder antiker Götter. Spätere Untersuchungen haben etwas ganz anderes erkennen gelehrt[30]). Die Resultate dieser philologischen Untersuchungen sind so wichtig, daß hier etwas näher auf sie eingegangen werden soll.

Albricus scheint gar keine antiken Bildwerke oder antiken Handschriften mit Götterbildern für sein Werk verwendet zu haben. Die lebhaften Beschreibungen, die er von den Bildern der Heidengötter liefert, sind seine eigene Erfindung[31]). Die Elemente dazu hat er aber aus der Literatur erhalten. Um nur einige Beispiele zu geben; von Jupiter heißt es, er wird dargestellt: in sua maiestatis sede sedens. Dazu ist zu vergleichen die Bildbeschreibung bei Porphyrios: Κάθηται δέ, τὸ ἑδραῖον τῆς δυνάμεως αἰνιττόμενος[32]). Sceptrum Regium in manu tenens heißt es weiter. Die griechische Quelle dazu ist beim Cornutus erhalten: τὸ δὲ σκῆπτρον, βασιλικὸν φόρημα ὑπάρχον, ebenso für das weitere: ex altera scilicet dextra fulmina ad inferos mittens τὸ δὲ κράτος (i. e. fulmen) ὃ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ κατέχει[33]).

Nun hat Albricus ja sicher nicht die griechischen Quellen selbst benutzt und wir wissen auch in den meisten Fällen, welche lateinischen Bearbeitungen ihm als Quelle gedient haben, aber der Nachweis der griechischen Quellen ist deswegen wichtig, weil er allein uns ermöglicht, die geistesgeschtlichen Zusammenhänge klar werden zu lassen. Denn beide, Porphyrios wie Cornutus schreiben keine Malertraktate sondern philosophische Abhandlungen über die Götterbilder. Beide geben deren Allegorese um die alten Idole dem spätantiken Denken wieder lebendig zu machen[34]).

Aus dieser griechischen Literatur, die die Formprobleme nicht kennt, sondern nur den Bildinhalt berücksichtigt, kann ein mittelalterlicher Autor schöpfen[35]), aber er verwendet die alten Elemente zu etwas Neuem. Er verbindet die Stücke zu einer neuen Einheit. Wie Albricus sich ein antikes Venusbild vorstellt, sei als Beispiel hier hergesetzt:

»Venus nimmt den fünften Platz unter den Planeten ein, darum wird sie an fünfter Stelle dargestellt. Es wurde also Venus als schönes Mädchen gemalt; nackt schwimmt sie im Meer, hält in der Rechten eine Muschel empor; ein Kranz weißer und roter Rosen schmückt das Haupt dieser Venus, und Tauben, die sie umflattern, begleiten sie. Dem Vulkan, dem rohen, scheußlichen Gott des Feuers

war sie zur Ehe bestimmt. Er steht zu ihrer Rechten, vor ihr aber sind drei nackte Jungfräulein, die man die Grazien nannte. Von ihnen kehren zwei uns ihr Antlitz zu, die dritte aber kehrte den Rücken. Neben ihr steht auch Cupido, ihr Sohn, geflügelt und blind, der mit Pfeil und Bogen, die er hält, nach Apollon geschossen hatte; darum fürchtete er den Zorn der Götter und floh in der Mutter Schoß 36).«

Dieser Albricus ist nun einer der Hauptvermittler, deren sich die antike Götterwelt bedient, um wieder zur Herrschaft zu gelangen. Über Frankreich und



Abb. 11. Mars-Darstellung aus der Ovide-moral.-Handschrift. Cod. Vat. Reg. 1480 Bl. 263 r.

Burgund wandert er nach Italien, nach der Lombardei und Ferrara, über drei Jahrhunderte braucht er zu seiner Wanderung. Immer von neuem werden seine munteren Bilder illustriert. Die Geschichte der Albricus-Illustration benutzt Warburg als Erkenntnisobjekt der Auseinandersetzung zwischen Westen und Süden am Ausgang des Mittelalters und am Beginn der Renaissance. An der Geschichte der Albricus-Illustrationen wird sich historisch darstellen lassen, wie westlicher spätgotischer Realismus und italienischer, antikischer Idealstil zur Einheit der Frührenaissance-Kunst wurden.

In einem Lieblingsbuch des späteren Mittelalters fand Warburg den Albricus zunächst wieder: in der lateinischen Ausgabe des moralisierten Ovid. Dem großen Werk ist eine Einleitung »de formis et figuris deorum« vorgesetzt, und diese ist nichts anderes als eine Auslegung unseres Libellus. Moralisch werden hier

die Götterbilder jenes Albricus ausgedeutet. Es ist nicht unmöglich, daß auch schon bei Albricus allegorisierende Auslegungen versucht waren; so wie sie in der Einleitung zum moralisierten Ovid vorliegen, waren sie jedenfalls im 14. Jahrhundert sehr beliebt. Ein intensives Interesse für die Antike ist erweckt. Noch greift man nicht zurück auf neue Funde, noch gräbt man nicht nach den Statuen, man sucht — und findet — die Eingliederung der alten, neu-entdeckten Welt in das eigene Denken. Die Gestalten der antiken Götter sind noch nicht plastisch, sie sind Symbole, Erscheinungsformen der eigenen Weltanschauung, Naturphilosophie und Ethik.



Abb. 12. Mars mit Romulus und Remus, Wolf, Pavor, Pallor und Insidiae; ferner Mercurius. Aus Cod. Monac. lat. 14271.

»Antike« darzustellen wird im 14. Jahrhundert eins der beliebtesten Themen der Handschriften-Illustratoren im Westen. Prachtvolle Ovid- und Terenzausgaben und Handschriften des Valerius Maximus entstehen. Man schildert das römische Leben, römische Feste werden dargestellt, geheimnisvolle Kulte der Alten beschäftigen das 14. Jahrhundert. Warburg hat immer wieder darauf verwiesen, wie stark das Streben dieser Epoche nach Wiedergabe echt antiker Stofflichkeit gewesen ist. Sie hat nun auch die Bildtypen für den Albricus geschaffen. Sache einer Spezialuntersuchung wird es sein, ihren Ursprungsort und ihre Ursprungszeit genau festzustellen. Die frühesten bisher bekannten Ovidhandschriften mit Albricus-Illustrationen, der Paris. 6986 und der Vat. Reg. 1480, können ihrem Stil nach erst um 1370 entstanden sein[37]. Doch darf wohl angenommen werden, daß die Vorbilder dafür schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts angefertigt wurden.

Es hat sich eine feste Tradition für diese Darstellungen herausgebildet, die bis in die Druckkunst hinein geht, die dann zu Ende des 15. Jahrhunderts die alten Miniaturentypen in den neuen Holzschnittstil überträgt.

Charakterisiert sind die Darstellungen in den Ovid-Handschriften und -Drucken dadurch, daß sie den Reichtum der Albricus-Bildbeschreibungen auf wenige bild-



Abb. 13. Taddeo di Bartolo, Jupiter und Mars. Ausschnitt aus dem Fresko im Pal. Pubblico in Siena.

mäßig wirksame Gestalten reduzieren. Aus dem Apollo-Mythus, wie ihn Albricus schildert, werden z. B. die Musen weggelassen, bei der Venus-Schilderung Vulkan, bei Saturn Ops. Durch diese Vereinfachung des Bildinhaltes wird ein straffer Kompositionsaufbau ermöglicht, wie ihn der herrschende französisch-giotteske Stil verlangte. Schon ein Vergleich des Marsbildes (Abb. 11) mit einer früheren mittelalterlichen Marsdarstellung (Abb. 12) aus Cod. Monac. lat. 14. 271 [38]), einer Illustration zum Remigius [39]), mit Romulus und Remus, dem Wolf und außerdem noch Pavor, Pallor und

Insidae — lehrt deutlich erkennen, daß es diese künstlerischen Gründe waren, die die Verringerung des Bildinhaltes verlangten. Dieser Illustrator setzt in einer Art Bilderschrift die einzelnen Teile der Darstellung nebeneinander, wohl der Beschreibung entsprechend, die sein Text enthielt. Der französische Miniator dagegen faßt die Teile zu einer einheitlichen Raumkomposition zusammen. Daß es italienische, speziell giotteske Einflüsse waren, die die Illustrationsfreude beschränkten, zeigt deutlich der Vergleich mit italienischen Darstellungen aus dem Albricuskreis.



Abb. 14. Venus-Darstellung aus der Planeten-Serie des Dresdner Kupferstich-Kabinetts.

Taddeo di Bartolo hat in Siena die Roma mit vier ihrer Hauptgötter dargestellt. Diese Götterbilder sind nicht in genauem Anschluß an Albricus; gerade der Mars (Abb. 13) aber auf seinem Streitwagen, die Geißel schwingend, unter ihm der Wolf zeigt, daß indirekte Zusammenhänge unbedingt vorliegen. Das Wesentliche ist nun, daß zwar auch der italienische Künstler durchaus nicht auf antikplastische Vorbilder unmittelbar zurückgreift, aber dennoch aus dem Geist der giottesken Kunst die alten mittelalterlichen Linien-Schemen in neue plastische Formen umgießt. Unter dem Einfluß dieser giottesken Illustratoren hat dann offenbar der französische Illustrator seine Reduktion des Bildinhaltes bei Albricus vorgenommen.

Man sieht hier, wie ungemein kompliziert die Einflüsse sind, die bald vom Norden nach dem Süden, bald vom Süden nach dem Norden gehen. Der Westen schafft das klassische Götterbilderbuch und er zuerst illustriert es. Aber die Form, in der er es zuerst illustriert, ist intensiv vom plastisch denkenden Süden beeinflußt. Andrerseits sehen wir deutlich, wie der Süden seine Göttergestalten in nordischem Gewand erhält.

Petrarca übersetzt dieselben Bildbeschreibungen des Albricus in den hohen pathetischen Stil[40]), die die Chaucer und Lydgate[41]) in die Volkssprache übertragen, und wir wissen weiter, daß Petrarca es war, durch den Bersuire, der Verfasser des moralischen Ovid, den Albricus kennen lernte[42]).

Um 1420 können wir feststellen, daß die Antiken-Darstellungen, speziell die

Albricus-Illustrationen in ein neues Stadium eintreten. Das lehrt eine Serie von Planeten-Darstellungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett[43]), die ihrem Inhalt nach in den Albricus-Kreis gehört, und die um 1420 entstanden ist. Die Blätter (Abb. 14) zeigen gegenüber den Ovid-Illustrationen einen neuen Stil. Die alten architektonisch strengen giottesken Kompositionstypen sind durch den neuen Naturalismus aufgelöst und die einzelnen Gestalten erhalten einen völlig veränderten Ausdruck. An die Stelle der alten Göttertypen treten individuelle Erscheinungen. Eine ungemeine Lust am Fabulieren erfüllt die Blätter. Eine Freude an den Mythen, die die Zeit vorher nicht gekannt hat. Charakteristisch ist, daß Figuren hinzu erfunden werden,







Abb. 15. Venus-Darstellungen a) aus Cod. Monac. germ. 398. b) dem Guariento-Fresko in den Eremitani, Padua. c) der Modenes. Hs. Cod. DCXCVII, Bl. XI.

von denen der Text garnicht spricht. So die Dame mit der Harfe, gegen die Amor seinen Pfeil schießt. Dazu kommt noch eine Tatsache, die sehr merkwürdig ist: eine ganze Anzahl von Damen und Herren sind nackt geschildert; Venus als Venus pudica, wenn auch eine der Grazien ihr das Tuch vorhalten muß. Hier liegen also schon erste Ansätze zu einer antikischen Gestaltung vor, die aber noch kaum formal sind. Keine antike Statue hat dieser Venus unmittelbar als Vorlage gedient, sondern die Gestalten des neuen Realismus vom Typus der Eva aus den Heures des Duc de Berry. So bahnt sich durch den Einfluß des neuen Naturalismus die Säkularisierung der antiken Mythologie an.

Den Vollzug dieses Umschwungs in Italien zeigt folgendes Beispiel, das sich zwar ebenfalls auf Planetendarstellungen, aber nicht auf solche aus dem Albricuskreis bezieht. Schon längst ist auf die enge Verwandtschaft der Fresken des Guariento in Padua mit den Miniaturen einer modensischen Handschrift hingewiesen worden. Adolfo Venturi wollte es sogar für möglich halten, daß die Handschrift

dem Freskomaler als direkte Vorlage gedient habe[44]. Bei genauerem Hinsehen enthüllt uns der Vergleich (Abb. 15) wichtige Entwicklungsphänomene. Das Venus-Fresko zeigt die Göttin die sitzend sich einen Spiegel vorhält. Es ist nicht unklar woher der Typus dieser Darstellung kommt, letzten Endes aus der französischen Kathedral-Plastik. Die Filiation läßt sich unschwer zeigen. Im Buchdeckel einer Münchner deutschen Handschrift[45] finden wir eine italienische Venus-Darstellung von demselben Typus, die ganz deutlich im Typus der Luxuria von Notre Dame in Paris[46] gebildet ist. Gerade diese Herleitung läßt den echt mittelalterlichen symbolischen Charakter des Guarientobildes scharf erfassen, der sich in der giottesk-französischen Stilisierung unserem Gefühl auch so deutlich mitteilt.

Und nun die Darstellung der modenesischen Handschrift von ca. 1420. Ein nettes nacktes Mädchen mit roten Wangen, zarter Brust und schönem langen Haar hält da in der Rechten ihren Spiegel, in der Linken, nach antikischer Art, das Cingulum. Nichts mehr von Anklängen an geistliche Symbolik begegnet hier — ein echtes Weltkind steht in dieser Venus vor uns. Ihrem Wesen nach scheint sie eine echte Schwester des Mädchens mit Spiegel und Kamm zu sein, als die jenes Dresdner Blatt die Venus schildert. Die Säkularisierung bis ins einzelne zu studieren und zwar im Bilderkreis des Albricus selbst, erlaubt uns nun eines der schönsten Fundstücke Warburgs: der Codex Reginensis 1290.

Er enthält den Text jener Götterbilder des Albricus[47] mit ausführlichen Illustrationen die ihrem Stil nach zweifellos in Oberitalien um 1420 entstanden sein müssen, möglicherweise im Kreis der lombardischen Kunst, denn dafür spricht folgende Beobachtung Warburgs:

Der Codex ist zum Teil reskript; Warburg konnte nun durch Lesung der wichtigsten in der ursprünglichen Handschrift vorkommenden Namen erkennen, daß das Pergament zuerst zur Aufzeichnung Pavesischer Urkunden gedient hat[48]. Wir haben hier also ein Dokument vor uns, das seinem Stil nach sicher in Ober-Italien, vielleicht in Pavia, einem der Umschlagplätze zwischen dem Westen und dem Süden, entstanden ist. Ein Dokument, an dem wir einerseits untersuchen können, wie das Französische umgebildet wird ins Italienische und andererseits, wie das Italienische ins Französische. Damit haben wir einen der wichtigsten Punkte der Etappenstraße, auf der die antiken Götterbilder gewandert sind, festgelegt.

Das erste für uns Bedeutsame ist, daß uns in der römischen Handschrift der Text des Albricus in einer anderen Gestalt begegnet, als er bisher im Westen sich hat nachweisen lassen. Im Westen haben wir die Götterbilder-Texte nur als Einleitung zum Ovide moralisé in Begleitung ihrer Moralisationen angetroffen. Es ist aufschlußreich, daß sie in Oberitalien ohne diese erscheinen. Der weltliche Charakter des Bildzyklus tritt darin noch schärfer hervor als in den Dresdner Zeichnungen. Wie in Dresden fehlt den Zeichnungen

jeder einengende architektonische Rahmen. Frei und reich entwickelt der Illustrator seine lustigen Bilder. Ein inniges Vergnügen hat ihn beseelt, als er diese Bilder der Heidengötter malen durfte, als er darstellen konnte, wie die kleinen Musenmädchen lustig unter dem Baum hüpfen, wie die Tiere herbei gelaufen kommen, um dem Gesang des Orpheus zu lauschen und sogar die Bäume sich zu ihm hinneigen, wie er den Beutelschneider beim Merkur schildert u. s. w. Das ästhetische Interesse überwiegt bei ihm das Stoffliche: die Merkurbeschreibung[49]) ließ sich nicht gut komponieren, die linke Seite wäre zu leer geblieben, so führt



Abb. 16. Mercur-Darstellung aus Cod. Reg. 1290 Bl. 2 r.

er eine neue Figur ein: ein Merkurkind, das Flöte bläst, wie sein Gott es ihm gelehrt hat (Abb. 16).

Diese Zeichnungen des Reg. 1290 hängen nun — soviel wir bisher sehen können — mit westlichen Vorbildern, etwa mit den französischen Ovid-Illustrationen oder den Dresdner Zeichnungen, formal nicht zusammen. Auch das ist wichtig. Ein im Westen entstandener Götterbildertext wird am Beginn des 15. Jahrhunderts in Oberitalien im Sinne des Naturalismus der Illustratoren des Duc de Berry neu illustriert, aber ohne, daß hierbei die bereits vorhandenen westlichen Vorbilder unmittelbar benützt würden.

Neben diesem westlichen Element steht in unserer Handschrift ebenso stark das italienische. Deutlich tritt es hervor in der Darstellung der Minerva (Abb. 17), die im Westen schlechthin undenkbar ist. Bei allem zeitgemäßen Naturalismus stecken eben Erinnerungen an die antike Verbindung von Plastik und Architektur hinter einer solchen

Darstellung, die damals wohl nur ein Italiener haben konnte. Aber das Italienische liegt nicht bloß in einem solchen Detail; die Kompositionen sind von größter Einfachheit des Aufbaus. In der Mitte steht immer die Gestalt des Gottes, rechts und links sind symmetrisch angeordnet die Nebenszenen, von denen der Text spricht. Die Typen weichen von denen des Westens ab, sie sind diesen gegen-



Abb. 17. Minerva-Darstellung aus Cod. Reg. 1290 Bl. 2 v.

über durch größere Klarheit gekennzeichnet. Und was von den Typen gilt, gilt ebenso vom Umriß der Einzelgestalt.

Der Reg. 1290 ist also eine erste Synthese aus Westlichem und Italienischem, eine Synthese, die fast ganz auf dem Boden des spätgotischen Naturalismus steht. Nur schwer erkennen wir jene Elemente, die zum Eindringen des Formalantiken führen können. Ebenso schwer wie wir sie in den Zeichnungen Pisanellos entdecken würden, kennten wir nicht auch seine Medaillen. Dennoch haben — ihrem ganzen Geist nach — diese französisch-oberitalienischen Bilder doch schon etwas Renaissancemäßiges: Ein Anfang der Freude über die Heidengötter, über die Schönheit des Nichtkirchlichen gibt sich in ihnen kund. Das unverkennbar

arkadische Element, das darin steckt, war das Neue. Der Westen hat die Kräfte des neuen Naturalismus dem erwachenden Interesse an der heidnischen Götterwelt zur Verfügung gestellt. Das große geschichtliche Ereignis ist, daß die oberitalienische Kunst diese Errungenschaften aufnimmt und sie in den Dienst des von den Dichtern erweckten Gefühls für das Nationale dieses Pantheons stellt. Damit aber mußte ihr Stil einer Umwandlung unterworfen werden. Denn ihre Art zu schildern war der Schlußpunkt in der mittelalterlichen Erfassung des antiken Götterbildes. Sie war unmodern. Schon hatte ja Petrarca[50] dieselben Götterbilder in klassischen Versen geschildert:

Proximus imberbi specie crinitus Appollo:
Hic puer, hic juvenis, nec longo tempora tractu
Albus erat sacer; ante pedes rabidusque fremensque
Stabat equus, quatiensque solum mandebat habenas.
At juxta monstrum ignotum immensumque trifauci
Assidet ore sibi; placidum blandumque tuenti
Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem:
Parte leo media est, simul haec serpente refixo
Junguntur capita, et fugientia tempora signant.
Necnon et citharae species augusta canorae
Icta videbatur sonitum perducere ad aures,
Et pharetra atque arcus volucresque in terga sagittae,
Cirrhaeoque ingens Python resupinus in antro.
Hic etiam Graiis Italisque optanda poetis
Dulcis odoriferae lauri viridantis in auro
Umbra novem placido refovebat tegmine Musas.
Illas carminibus varioque manentia cantu
Sidera mulcentes alterna voce putares.

* * *

Etwas Neues tritt uns in jenen Albricus-Darstellungen entgegen, die auf oberitalienischem Boden um 1460 im Kreis der echten Söhne der Frührenaissance entstanden sind: im Mantegnakreis und im Kreis des Duca Borso. Denn daß die berühmten Spielkarten mit Mantegna zusammenhängen, daß ihr Stil ohne dessen Kunst vollkommen unerklärlich bliebe, wird nicht geleugnet werden können, welcher Herkunft auch immer die Stecher gewesen sein mögen, die die beiden Serien ausgeführt haben[51]). Uns beschäftigen aus diesem Kartenspiel hier nur die Bilder der fünf Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur, von denen Warburg zuerst nachgewiesen hat, daß ihre Darstellungen in den Bilderkreis des Albricus gehören.

In unserem Zusammenhang liegt es nahe, zu fragen, ob ähnlich wie das bei

dem pavesischen Kodex der Fall war, vom Künstler der Text des Albricus neu illustriert wurde, oder ob irgendeine Bildtradition vorlag. Das Jupiterbild (Abb. 18) lehrt deutlich, daß der Künstler die französischen Ovid-Illustrationen gekannt haben muß; es ist ausgeschlossen, daß er unabhängig von seinem Vorgänger auf die Idee gekommen sein sollte, den Götterkönig auf einen Regenbogen zu setzen, von dem im Albricustext nicht die Rede ist. Auch auf den Dresdener Zeichnungen findet sich ja dieser Bogen. Hat man daran einmal die Zusammenhänge erkannt,



Abb. 18. Jupiter-Darstellungen aus der Ovide moral.-Handschrift Cod. Paris 6986 und den »Mantegna-Spielkarten«.

dann wird weiter deutlich, daß auch noch dem Venusblatt (Abb. 19) das alte Kompositionsschema zugrunde liegt, links Amor, rechts die Grazien und dazwischen Venus, wobei auch hier die Abhängigkeit des Italieners von dem nordischen Vorbild darin deutlich wird, daß dieselben Szenen dargestellt, respektive dieselben Züge der Albricusbeschreibung nicht zur Darstellung gebracht sind, wie bei den Illustratoren des Ovid.

Aber die westlichen Bildformen sind so umgewandelt, daß man bisher diese Zusammenhänge ganz übersehen konnte. Den Ausgangspunkt für eine genauere Betrachtung dieser Stiche im Hinblick auf die Frage nach der Auseinandersetzung zwischen Westen und Italien nehmen wir am besten von dem Venusbild und betrachten die Gruppe der drei Grazien. Genau wie es Albricus nach Servius [52])

vorschreibt, sind zwei von uns abgewendet, eine uns zugewendet. Wie im Westen liegt hier textgetreue Illustration vor, nicht Anknüpfung an plastische Vorbilder.

Im Ovid moralisé waren die drei Damen schamhaft bekleidet zusammengestellt; in den Dresdener Zeichnungen bieten sie einen neuen Anblick (Abb. 14). Die einheitliche Gruppe ist zerrissen; herausgelöst, in ihrer Erscheinung eine geringere Schwester der Eva vom Genter Altar, steht groß die vorderste da, ein nach der Natur gesehener Akt. Und nun die Spielkarten: Da sind wie im Ovid die drei Figuren zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefügt — die alten Errungenschaften des giottesk-französischen Stils werden wieder auf-







Abb. 19. Venus-Darstellungen a) aus Serie S der »Mantegna-Spielkarten«. b) der Ovide moral.-Hs. Cod. Paris 6986. c) Serie E der »Spielkarten«.

genommen, doch die Gestalten im einzelnen im Anschluß an die Kunst des Nordens geschildert. In der Figur der vordersten Grazie — besonders auf dem Venus-Blatt der S-Serie (Abb. 19a) — lebt noch deutlich das burgundische, zierlich geschwungene Schönheitsideal nach, ebenso wie in der Figur des Amor. Und doch beginnt sich, wie in der Komposition so auch in der Wiedergabe des einzelnen Körpers, ein neues Gefühl für plastische Werte zu offenbaren, das im Gegensatz steht zu deren Wiedergabe im Reg. 1290 oder in den Dresdener Zeichnungen. Langsam nähern sich die Götter ihrer marmornen Gestalt. Aufs Deutlichste erkennen wir hier, wie der Westen Italien Stoff u n d Form für die Darstellung des römischen Pantheons liefert, wie der Süden die naturalistische Darstellungsform langsam in einen plastisch-antikischen Stil übersetzt. Eine echte Synthese des Westlichen und Südlichen beginnt sich hier zu vollziehen.

Den Fortgang dieser Entwicklung zum Plastischen und damit zum Antikischen sehen wir dann bei dem andern Stecher der Spielkarten (Abb. 19c); denn bei ihm ist die Schwingung der Figur schon gemäßigt und die Verhältnisse gehen mehr ins Breite, Antikische. Es wirkt nunmehr nicht überraschend, wenn in den Albricus-Bildern des Palazzo Schifanoja, von denen im folgenden noch zu handeln sein wird, im Venusbild an die Stelle dieser naturalistischen Formeln die Wiedergabe der berühmten antiken, statuarischen Gruppe tritt (Abb. 20). Hier ist ein Schlußpunkt der Entwicklung erreicht. Italienisches antikisches Stilgefühl hat sich mit dem westlich-spätgotischen zu einer neuen Einheit verbunden.



Abb. 20. Ausschnitt aus dem Venus-Fresko von Francesco Cossa im Pal. Schifanoja in Ferrara.

Wir brauchen aber gar nicht über den Bilderkreis der Mantegnakarten hinaus zu gehen, um das Eindringen der antiken Plastik in die naturalistischen Formeln beobachten zu können. Man hat nur bisher ganz übersehen, daß der Merkur der Planetendarstellungen die genaue Wiedergabe einer der berühmtesten Antiken des 15. Jahrhunderts ist[53]) (Abb. 21). Eine genauere historische Untersuchung gerade dieser Entlehnung läßt uns die außerformalen Gründe des Eindringens solcher antiker Vorbilder in den Stil der Frührenaissance erkennen, läßt uns die Kluft ahnen, die zwischen dem »alla »franzese und dem »all' antica« bestand, die der Renaissancemensch dennoch zu überbrücken vermochte.

Als Cyriacus von Ancona von einer seiner griechischen Reisen nach Italien zurückkehrte, da brachte er das wahre Bild eines Hermes nach Hause mit. Es muß ein griechischer Stein des 5. Jahrhunderts gewesen sein, denn wir kennen aus neueren Funden[54]) genau jenen archaischen Typus des Hermes σφηνοπόγων. Für ihn hatte dieses Bild eine besondere Bedeutung, verehrte er doch Hermes als seinen wahren Schutzgott. Bekannt ist das Gebet[55]), das er vor einer Ausfahrt an den Gott gerichtet hat:

ΑΓΑΘΗΙ · ΤΥΧΗΙ ·

Artium mentis ingenii facundiaeque pater alme Mercuri, viarum intinerumque optime dux, qui tuo s. s. numine nostram iamdiu mentem animumque fovisti, quique nostrum iucundissimum iter undique per Latium, Illiriam, Greciam, Asiam



a



b



c



d

Abb. 21. Mercur-Darstellungen aus a) »Mantegna-Spielkarten« Serie S, b) ebenda Serie E, c) Relief von Panticapée, d) den Schedel-Collectaneen nach Ciriacus Cod. Monac. lat. 716.

et Egiptum terra marique tutum abileque fecisti, ita nunc, inclyte Geni, nunc et nostrum omic. proximum ingenio menti facundiaeque opitulare nostrae. Nec non hodie III iduum Aprilis fausto fel. Kyriacoque iucundissimo die e sacra olim et Phoebigena Delo per Aegeum ad ipsam in conspectu Miconem Tinonque una generoso cum viro Francisco Nanni has nobiles Cycladum insulas pro Venetis quaestoria potestate curante et praetoria sua bis septem munita remigibus navi honorifice altoque aequore Nympharum Nereidumque choro comitante: hoc nostrum omne deinceps per orbem iter tutum felix faustum atque beatum dirigere, fovitare atque comitare velis.

Seine Freunde, an die er dieses Bild des Gottes schickte, dankten hocherfreut für die Gabe, als zweiten Hermes feierten sie ihn[56]).

Wenn man die Stellung, die Cyriacus in den Humanistenkreisen einnahm, in Betracht zieht, wird es begreiflich, daß dieser Hermes das Vorbild, kann man fast sagen, abgab für die Hermesbilder des 15. Jahrhunderts. In einer ganzen Anzahl von Fällen, wo in dieser Zeit Merkur dargestellt wurde, auf Cassoni, in Holzschnitten, in den Miniaturen wird immer wieder dieser Merkur des Cyriacus wiederholt, ja sogar nach dem Norden dringt seine Berühmtheit: Selbst Dürer hat ihn bekanntlich verwendet[57]). So taucht er denn auch in unseren Kupferstichen auf.

Es wird so von der inhaltlichen Seite her erklärlich, warum gerade an diesem Punkt das antike Vorbild in die Albricus-Illustrationen eindringen konnte. Jener berühmte Merkur des Cyriacus, ein Symbol des neuen heidnisch-religiösen Erlebnisses, mußte die alten westlichen Erscheinungsformen verdrängen, mochte es auch nicht möglich sein, diesem Merkur nun alle Attribute zu geben, die Albricus vorschrieb. Wir sind Zeugen des Vorganges, wie solche antike Plastik das mittelalterliche Götterbild — trotz dessen getreuerer Wiedergabe des Stofflichen — zerstört und an seine Stelle ein neues, heilig empfundenes, stofflich und formal antikes Bild des heidnischen Gottes setzt.

Hier sind wir Zeugen des Kampfes zwischen dem Südlichen und dem Westlichen: an diesem Punkt ist keine Synthese aus beiden eingetreten sondern eine Verdrängung des Westlichen, da hier das echt antike Vorbild jede Auseinandersetzung unmöglich machte.

Eine etwas andere Einstellung zum Westen und zur Antike haben die Künstler des Kreises um Franzesco Cossa, die die Bildbeschreibungen des Albricus im Palazzo Schifanoja in Ferrara illustriert haben. Schon die Auswahl der 12 Götter, die im oberen Streifen dargestellt sind, ist wie Warburg gezeigt hat, in Anlehnung an einen der neu entdeckten, römischen Schriftsteller erfolgt, an den seit 1416 wieder gefundenen Manilius, den größten astrologischen Dichter des römischen Altertums.

Die Schilderung der einzelnen Götter, die ja bei Manilius nicht zu finden war, schließt sich dagegen an andere Quellen an: zum guten Teil eben an unseren Albricus. Deutlich ist das beim Apollo (Abb. 9), der zwischen Bergen sitzend dargestellt ist; auf dem Haupt trägt er eine Krone. Unter seinen Füßen liegt der Drachen, in der einen Hand hat er Pfeil und Bogen, in der anderen — außer der Sonnenscheibe — ein Musikinstrument, links von ihm ist der Dreifuß, der Lorbeer(?) und der Rabe, rechts sind die Musen und der kastalische Quell, ganz wie es Albricus schildert:

»Apollo ist der vierte Gott, weil Sol, der Apollo genannt wird, unter den Planeten den vierten Kreis am Himmel einnimmt; er also wurde als bartloser Jüngling gemalt. . . . Über seinem Haupt trug er den goldenen Dreifuß in der Rechten hatte er Pfeil, Bogen und Köcher, in der Linken aber hielt er die Zither; unter seinen Füßen war ein furchtbares Ungetüm mit dem Körper einer Schlange gemalt; drei Köpfe hatte es: den Kopf eines Hundes, eines Wolfes und eines Löwen, die dennoch in einen Körper zusammengingen, einen Schwanz bloß, den Schlangenschwanz, hatten. Eine Krone von 12 Edelsteinen führt der Apoll auf seinem Haupte, neben ihm war ein grüner Lorbeer gemalt und ein schwarzer Rabe, der darüber flog, der Vogel des Gottes. Unter dem Lorbeer aber tanzen die Musen einen Reigen . . . In der Ferne war eine riesige Schlange, Python, dargestellt, die Apollo mit einem Pfeil mitten durchgeschossen hatte. Und es saß Apollo zwischen zwei Jochen des Berges Parnaß, von dem auch der Kastalische Quell entsprang[58]).«

Beim Merkurbild ist die Argusszene im Hintergrund dargestellt, wie sie Albricus schildert, bei der Venus nicht nur die Grazien (Abb. 8): die Göttin hält auch getreu nach Albricus eine Muschel, Rosen trägt sie im Haar und Tauben umflattern sie. Also hier schon ein deutlicher Ausgleich zwischen Mittelalterlich-westlichem (Albricus) und Humanistisch-antikem (Manilius).

Während aber bei den Spielkarten die Bildtradition, die zum Ovide moralisé führte, wenigsten an einzelnen Stellen vollkommen klar wird, suchen wir hier vergebens nach solchen alten Bildelementen. In neuem Wesen treten die Götter uns entgegen. Auf carri trionfali fahren sie einher, deren Ursprung zweifellos im Festwesen der Zeit zu suchen ist[59]).

Warburg hat in mühsamer Arbeit das Material zu einer Geschichte des Festwesens der Renaissance gesammelt, leider ohne es bisher zu veröffentlichen; denn er erkannte die schon von Burckhardt[60]) skizzierte Bedeutung, die dem Festwesen für die Kultur und speziell für die Kunst der Renaissance zukommt. Der Begriff des Trionfo gehört, sei es nun, daß damit eine heidnische Götterprozession gemeint ist oder ein politischer Triumphus, einerseits in das Gebiet des Erzhumanistischen; andrerseits aber steht gerade das Festwesen als höfisches Element unter dem stärksten westlichen Einfluß — jene Giostren der Medici sind ja nur antikisch

verbrämte Kampfesspiele einer die Chevalerie nachahmenden, politisch mächtig gewordenen Kaufmanschaft.

Diese carri im Palazzo Schifanoja sollen aber ein echt antikisches Requisit bilden. Sie werden mit antiken Profilen und antikisierender Ornamentik geschmückt, ja, beim Wagen des Apollo (Abb. 9), der nach der mythologischen Vorschrift von Pferden gezogen wird, sind auch diese echt antik: Kopien der Rosse von San Marco. Daß auch die Grazien auf dem Venusbild (Abb. 20) sich an das Vorbild antiker Plastik anschließen, wurde schon oben bemerkt.

So klar nun auch solche einzelnen Entlehnungen[61]) aus der antiken Plastik sind, gerade sie lassen um so deutlicher das Unantike des Darstellungsstils hervortreten. Zweifellos mit Recht hat Warburg von einer nordischen Lohengrin-Stimmung gesprochen, die in der Gruppe von Mars und Venus lebt, und zum Vergleich damit eine Miniatur aus dem Chevalier au cygne[62]) herangezogen. Die Antike war wieder erweckt, auf den Straßen wurde sie »im Triumph« gezeigt, ihre Darstellung im Leben war der Ausdruck des erhöhten eigenen Lebensgefühls und sie wurde, eben weil man sie so durchaus lebendig empfand, unantik dargestellt in Anlehnung an den Stil des westlichen Realismus.

Sehr wiederspruchsvolle Elemente treten hier also zu einer Einheit zusammen: Nachahmungen der großen Spiele des französischen Rittertums stehen im Zeichen des Wiederauflebens urheidnischer Götterprozessionen und Triumphe. Antikische carri werden verwendet und Spolien antiker Plastik herangezogen, aber über dem Ganzen liegt ein Hauch nordischer Stimmung. Die Götterszenen des Palazzo Schifanoja sind lebendige Schilderungen scheinbar sehr unreligiöser ferraresischer Straßenaufzüge. Und doch glaubt man unbedingt an die Herrschaft dieser Götter als Sterndämonen und läßt sich selbst gern in ihrem Reich sogar porträthaft darstellen. An den Fresken des Palazzo Schifanoja wird das Phänomen, das den Ausgangspunkt der Untersuchung gebildet hat, am klarsten: das Nebeneinander zweier Welten im Lebensstil der Frührenaissance.

So weit hat Warburg die Nachwirkung des kleinen Götterbilder-Traktats auf dem Boden Italiens verfolgt; in voller Klarheit überblicken wir durch seine Forschung nun die Wanderstraße der Götterwelt von der späten Antike bis zum Ende der Frührenaissance und damit den Prozeß der Auseinandersetzung zwischen dem Französisch-Burgundischen und dem Italienisch-Antiken.

Albricus, wahrscheinlich ein Zeitgenosse der großen gotischen Plastiker und der Goliarden, ein Landsmann des Johann von Salisbury, entwirft, im letzten Grunde zurückgreifend auf die Beschreibungen von Götterbildern, die in philosophischen und mythographischen Schriften der Antike und des frühen Mittelalters enthalten waren, Bilder des römisch-griechischen Pantheons. Die bedeutende Tat dieses Mannes war es, daß er von Liebe für die Heidenwelt erfüllt, die entseelten Stücke der Überlieferung zu neuen lebendigen Gliedern zusammenschloß und damit einen festen weltlichen

Bilderzyklus geschaffen hat, dessen Inhalt so gewichtige Menschheitswerte enthielt und in dessen beschriebene Formen so bedeutende Überreste echt antiken Kunstgutes einströmte, daß daran eine Jahrhunderte währende Entwicklung sich anschließen konnte. Der französisch-giotteske Stil, in dem uns heute zuerst die Albricusbilder begegnen, hat ihnen etwas von plastischer Monumentalität gegeben. Wir stehen vor der erstaunlichen Tatsache, daß der italienische Früh-Humanismus, vertreten durch Petrarca, die Götterbilder dieser heidnischen Vorfahren nicht nach den erhaltenen Resten der Plastik wieder herstellt, sondern französisch-giotteske Formeln dafür übernimmt. Dieser französische Stil mußte den Reichtum der Bilder seinem innersten Prinzip gemäß reduzieren; erst der neue Naturalismus bringt die Befreiung. Aus der Repräsentation wird Erzählung. Während nun Petrarca in der Poesie diese Götterbilder schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts auch rein formal klassisch umzubilden versucht, folgt die bildende Kunst Italiens noch weiter der Entwicklung des Westens. In dem oberitalienischen Codex des Albricus ist bisher nichts von unmittelbarer formaler Anlehnung an die Antike festzustellen. Erst im Palazzo Schifanoja und in den Spielkarten des Mantegna, also erst nach der Mitte des Quattrocento tritt uns das Einströmen der echt antiken Vorbilder in die alten Schemen entgegen. Die Frührenaissancekünstler, die diese Zyklen geschaffen haben, sind Repräsentanten eines Übergangsgeschlechts, in dessen Stil Westliches und Antikisch-Italienisches im Kampf miteinander liegt und sich vereinigt.

* * *

III. DIE VEREINIGUNG DER GEGENSÄTZE IN DER POLARITÄTS-PHÄNOMENOLOGIE DES FRÜHRENAISSANCE-MENSCHEN.

Warburg hat es nun nicht nur historisch, sondern auch phänomenologisch versucht, diese Doppelheit des Renaissancemenschen zu analysieren. Er hat es versucht, sich klar zu werden, wie es möglich war, daß zwei so verschiedene Elemente grundlegende Einheiten der Seele des Frührenaissancemenschen bilden konnten; und er hat dabei bald erkannt, daß solche Polarität nicht bloß auf den einen Gegensatz zwischen »realistisch« und »idealistisch« beschränkt ist. In einer Schrift über das Testament des Francesco Sassetti, die auf einer früheren rein historischen Arbeit über »Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum« aufbaut, hat er versucht, solche Polaritätsphänomologie des Menschen der Frührenaissence zu geben[63]).

In dieser Schrift über Bildniskunst, die die Bildnisse der Sassetti sowie des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen in einem Fresko von Domenico Ghirlandajo in Sta. Trinità behandelt, hat Warburg in der kirchlichen Kunst dasselbe Phänomen aufgezeigt, das wir auch in den Fresken des Schifanoja wahrgenommen haben: das Eintreten der Renaissancegesellschaft in das religiöse Bild. Durch den Vergleich mit beglaubigten Bildnissen konnte er nämlich die uns befremd-

liche Tatsache nachweisen, daß auf dem Fresko der Bestätigung der Franziskaner-Regel (Abb. 22) nicht nur der Stifter Francesco Sassetti sich selbst mit seinen Söhnen gleich im Vordergrund hat darstellen lassen, sondern daß auch dort Lorenzo de'Medici, dem Polizian seine Kinder zuführt, die Personen der Legende gleichsam patronisiert. Daß darin sich ein Zug offenbart, der für die Erkenntnis eines Frührenaissancemenschen wesentlich ist, zeigt Warburg an dem Vergleich des Ghirlandajo Freskos, das die Bestätigung der Franziskaner-Regel darstellt mit der Darstellung



Abb. 22. »Bestätigung der Franziskanerregel« Fresko von Domenico Ghirlandajo in Sta. Trinità, Florenz.

derselben Ordensbestätigung von Giotto. Dieser Vergleich ist in unserem Zusammenhang so wichtig, daß er hierher gesetzt werden soll:

»... während Giotto die menschliche Körperlichkeit abbildet, weil durch die niedere Leibeshülle die Seele zu sprechen vermag, ist für Ghirlandajo ganz im Gegensatz der geistliche Gegenstand ein willkommener Vorwand, um den schönen Schein stattlich einherwandelnder Zeitlichkeit wiederzuspiegeln, als ob er, noch ein Goldschmiedlehrling im väterlichen Laden, Prachtgefäße und Prunkstücke am St. Johannisfeste vor den Augen schaulustiger Käufer auszustellen hätte. Das bescheidene Privilegium des Stifters, sich devot in einer Ecke des Bildes aufzuhalten, erweitern Ghirlandajo und sein Auftraggeber unbedenklich zu einem Recht auf

freien Eintritt ihres leibhaftigen Abbildes in die heilige Erzählung selbst als Zuschauer oder gar als handelnde Personen der Legende.

So stark ist der Wandel der offiziellen kirchlichen Formensprache, daß selbst ein kunsthistorisch allgemein gebildeter Zuschauer unvorbereitet in Domenicos Fresco zunächst alles eher suchen würde als eine Szene aus der heiligen Legende; er würde etwa denken, daß eine kirchliche Festlichkeit abgemalt sei, die sich auf der Piazza della Signoria zutrug und durch die Anwesenheit des Papstes selbst die besonders denkwürdige Weihe erhalten hatte; denn daß die Piazza von Florenz dargestellt sei, muß man zunächst annehmen, da im Hintergrunde der Palazzo Vecchio und die gegenüberliegende Loggia de' Lanzi deutlich abgebildet sind. Mit Zuhilfenahme der Photographie erkennt man dann freilich, daß die kirchliche Staatsaktion in einer durch Pilaster und Bogen angedeuteten Renaissancehalle vor sich geht, womit offenbar aus einem Rest religiöshistorischen Taktgefühls heraus eine unbedingte Verschmelzung mit dem wirklichen florentinischen Hintergrunde vermieden werden sollte. Aber weder die Halle, noch auch das Chorgestühl, noch endlich das hinter den Sitzen des Kardinalkollegiums aufgerichtete Geländer schützen den Papst und den heiligen Franziskus wirksam vor dem Eindringen der Stifterfamilie und ihrer Freunde. . . . Die formelle Eintrittsberechtigung der »Consorteria« Sassetti ändert an der barocken Tatsache nichts, daß, wo Giotto in fast ekstatischer Ergriffenheit, lapidar einfach die unfreiwillige Erhöhung weltflüchtiger Mönche zu getreuen Vasallen der streitenden Kirche als hauptsächlichen Daseinsgrund des Bildes mitteilt, Ghirlandajo hingegen mit der ganzen selbstbespiegelnden Bildung des Kulturmenschen der Renaissance die Verkörperung der Legende der »ewig Armen« in ein Ausstattungsstück der besitzenden florentinischen Kaufmannsaristokratie verwandelt.

Giottos Gestalten wagten sich als irdische Geschöpfe nur unter dem Schutze des Heiligen an die Oberfläche, Ghirlandajos selbstbewußte Figuren patronisieren die Personen der Legende. . .«

Die gleiche Kluft, die ihn hier vom Menschen des 14. Jahrhunderts scheidet, trennt einen Italiener des späten 15. Jahrhunderts auch von seinen Zeitgenossen im Westen. In einer Genter Handschrift des Albricuskreises vom Ende des 15. Jahrhunderts [64]) ist in das Diana-Bild eine »Profan«-Figur eingefügt (Abb. 23). Aber hier ist sie nicht wie im Palazzo Schifanoja — wo die Herren und Damen der ferraresischen Gesellschaft groß im Vordergrund stehen und sich im Bereich der Götterwelt durchaus heimisch fühlen — mit der Gottheit gleichberechtigt dargestellt, sondern knieend, in tiefer Devotion, gleichsam als fromm-ergebener Stifter. Scharf tritt hier wieder eine sonderbare Doppelheit im Wesen des Frührenaissancemenschen hervor, daß er im heidnisch-antiken Bild ebenso gut seine Stelle einzunehmen weiß, wie im kirchlichen. An der Erscheinung Francesco Sassettis des Stifters jener christlichen Fresken in der Kapelle von Sta. Trinità, dessen Grab-

mal voll heidnischer Reminiszenzen von der Hand San Gallos sich in eben derselben Kapelle befindet, hat nun Warburg das Polaritätsproblem in seinem ganzen Umfang zu behandeln versucht.

Wir kennen die Erscheinung Sassettis aus einer Büste im Bargello (Abb. 24), die einen ganz eindeutigen Eindruck vom Wesen dieses Mannes zu geben scheint. Weltliche Selbstsicherheit trägt sie imperatorisch vor[65]. Wir glauben, in Sassetti den Typus des heidnisch-denkenden Frührenaissancemenschen vor uns zu haben und möchten jenes profanisierende Eindringen der Consorteria Sassetti in das Fresko von Sta. Trinità als Ausdruck kirchenverachtender Gesinnung ansehen. Hören wir nun, was



Abb. 23. Diana-Darstellung aus einer Handschrift in der Bibl. der Kathedrale von Gent.

die Urkunden über Sassetti berichten, was aus der komplizierten Geschichte seines Grabmals und seinem Testament über das Wesen dieses Mannes sich erschließen läßt.

Sassetti wollte ursprünglich in Santa Maria Novella sein Grabmal errichten, und die Dominikaner waren damit sehr einverstanden. Da entsteht plötzlich ein Streit zwischen ihm und den Mönchen. Sassetti will das Leben seines Avvocato particolare, des hl. Franziskus, unter dessen besonderer Fürsprache er im Leben wie im Tode stehen wollte, an den Wänden seiner Grabkapelle darstellen lassen. Da die Dominikaner ihm das nicht gestatten, verwandelt sich das Einvernehmen zwischen gut gesinntem Stifter und ebenso bereitwillig entgegenkommender Kirche in unversöhnliche Feindschaft. Den Grund für solches Verhalten von vornherein in weltlicher Rechthaberei zu suchen, wäre sicher oberflächlich, denn Francesco

wollte offenbar durch den strittigen Stoff der malerischen Ausschmückung nicht sowohl menschliche Patronatsrechte entfalten sondern vielmehr religiösen Patronatspflichten unbehindert genügen können. Wir erfahren denn auch tatsächlich aus den Urkunden, daß Sassetti damit ein Gelübde erfüllte, als er — später

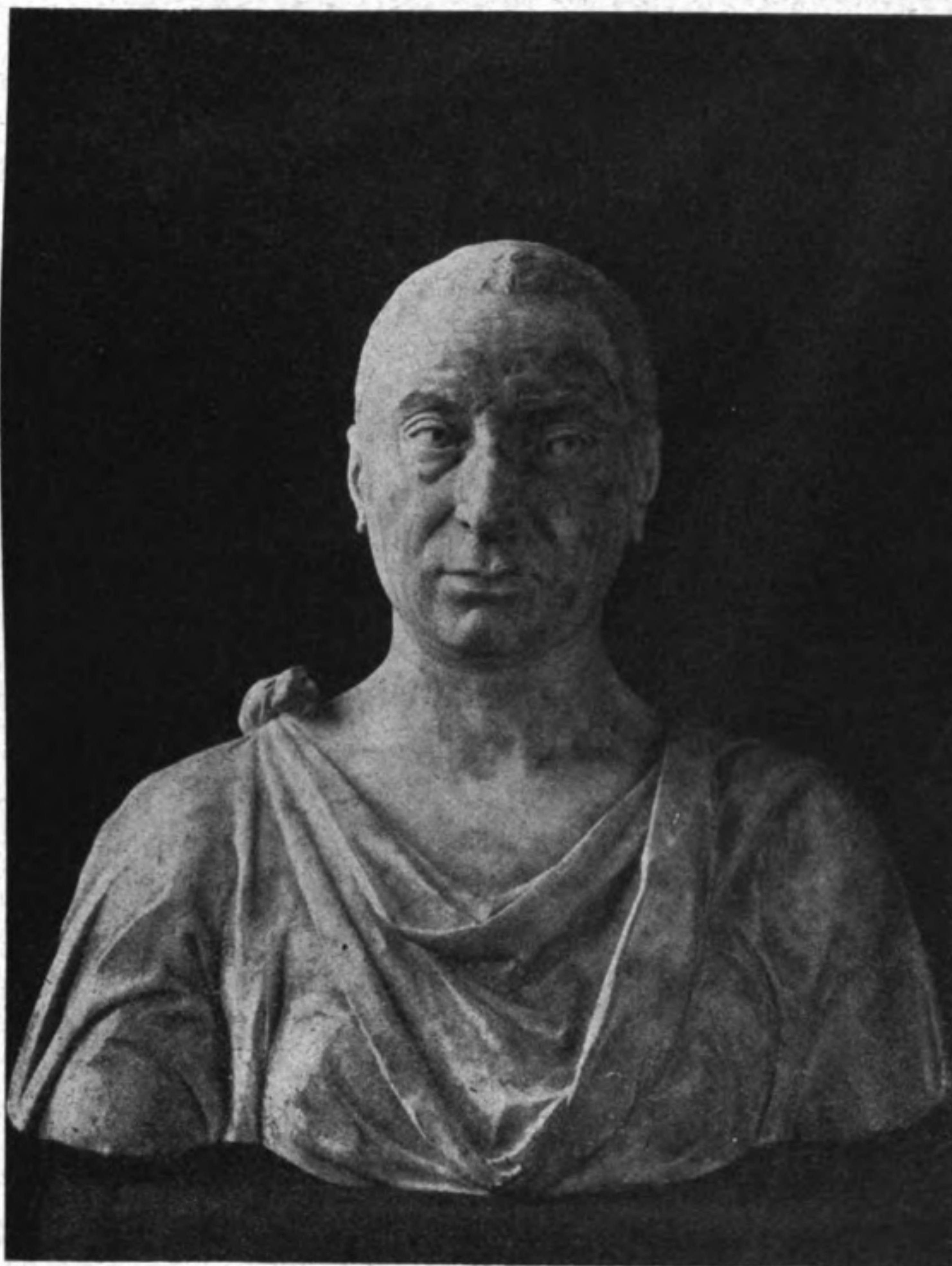


Abb. 24. Porträt-Büste des Francesco Sassetti (Florenz, Bargello) aus der Werkstatt des Ant. Rossellino.

das alte Familienheiligtum in Santa Trinità zu seiner Ruhestätte bestimmend — dieses mit den Franziskus-Fresken schmückte:

sacellum quod maioribus suis olim vendiderant fratelli . . . divi Francisci pro voto exornavit historiis.

Überraschend deutlich sprechen also die Urkunden von der feinen und festen mittelalterlichen Wurzelechtheit des Stifters, und das profanisierende Eindringen der Consorteria Sassetti, der auch Lorenzo de'Medici angehört, könnte nun bloß als angemessenes Ausdrucksmittel persönlicher Stifterdankbarkeit erscheinen. Und

doch wäre, das lehrt schon allein Sassettis Bildnisbüste, solche nur religiös-kirchliche Interpretation ebenso einseitig, wie die bloß weltliche, zu der die Erscheinung der Büste verleiten könnte. Hier offenbart sich eben dieselbe Doppelheit im Wesen des Renaissancemenschen, von deren einem Symptom wir ausgegangen sind: dem gleich sicheren Auftreten im geistlichen, wie im weltlichen Kreis, in den Fresken von Sta. Trinità und in Ferrara.

Ein außerordentlicher Dokumentenfund gestattete es Warburg, die Polarität im Wesen des Renaissancemenschen daran bis ins letzte klarzulegen: Er fand die letztwillige Verfügung, die Francesco Sassetti 1488 seinen Söhnen hinterließ, als er eine Reise nach Lyon antreten mußte. Auch sie enthüllt in dem dem Leben zugewandten Hauptinhalt den »Mann der neuen Zeit« nicht ohne weiteres; im Gegenteil scheint der Konflikt zwischen »Mittelalter« und Neuzeit nicht nur in den religiösen Gefühlsgewohnheiten seiner »vita contemplativa« weiter zu leben, sondern sogar auch den Stil seiner »vita activa« entscheidend zu beeinflussen. Als ghibellinischen Familienhäuptling lernen wir hier Sassetti kennen, der um der ritterlichen Ehre willen den Kampf mit dem Schicksal aufnimmt. Aber plötzlich taucht in seinem Denken eine echt antike Gestalt auf — die Figur der Fortuna:

»Wo uns die Fortuna landen lassen wird, weiß ich nicht angesichts der Umwälzungen und Gefahren, in denen wir uns befinden, und aus denen uns Gott den Hafen des Heils zu erreichen gewähren möge. Wohin es aber auch mit mir gehen, und was immer mir zustoßen mag, ich befehle und fordere . . ., daß ihr meine Erbschaft anzutreten aus keinem Grunde verweigert und selbst wenn ich auch mehr Schulden als Vermögen zurücklassen sollte, will ich, daß ihr unter derselben Fortuna (Vermögenslage) lebt und sterbt, weil mir dies eure Schuldigkeit zu sein scheint[66].«

Der mittelalterliche Ritter Sassetti, der seinen Clan zu äußerster Verteidigung um das Familienbanner schart, ist doch zugleich der florentinische Renaissancekaufmann, der sich als Fahnenbild eben jene Windgöttin Fortuna verleiht, die ihm als lenkende Schicksalsmacht lebendig vor Augen steht.

Die Analyse dieser humanistischen Fortuna gibt nun die schärfsten Einblicke in das Doppelwesen des Renaissancemenschen. Ist ihre Vorstellung ihm doch ein Mittel zum Ausgleich zwischen Heidnischem und Christlichem. Sie nimmt im Denken der Frührenaissance eine bedeutsame Stellung ein: so ist sie das antikisierende Energiesymbol der Gedankenwelt eines der bedeutensten Zeitgenossen Sassettis, des Giovanni Rucellai. Als kirchlicher Donator läßt Rucellai an der von ihm gestifteten Fassade von Sta. Maria Novella das heidnische Emblem der Fortuna anbringen; und ungestörte christliche Gefühlsgewohnheit, sich fromm in Gottes unerforschlichen Ratschluß zu ergeben, erlaubt ihm dennoch, sich im Sinne heidnischer Philosophie die Frage vorzulegen, ob denn menschliche Vernunft und

praktische Klugheit etwas gegen die Zufälle des Schicksals, der Fortuna, vermögen und sich von Marsilio Ficino, dem geheimen und göttlichen Geiste Platos entsprechend, eine durchaus weltliche Instruktion für den Kampf mit der Fortuna erteilen zu lassen[67]).

Wie für Cyriacus die Gestalt jenes Hermes eine tiefe Bedeutung gewinnt, so für Rucelli die Fortuna. Zufall, Vermögen und Sturmwind bedeutet im Italienischen das Wort Fortuna. Für den überseeischen Kaufmann bedeuten diese drei getrennten Begriffe nur verschiedene Eigenschaften der einen Sturm-Fortuna, deren unheimlich unfaßbare Wandlungsfähigkeit vom Vernichtungsdämon bis zur güterspendenden Reichtumsgöttin die Restitution ihrer ursprünglich einheitlichen mythologischen Persönlichkeit elementar hervorrief — unter der Einwirkung altererbter anthropomorphisierender Denkweise.

Wir fühlen jetzt, warum bei Francesco Sassetti in der Krisis von 1488 die Vorstellung der Windgöttin Fortuna lebendig wird: sie funktioniert bei Rucellai wie bei Sassetti in gleichem Maße als plastische Ausgleichsformel zwischen »mittelalterlichem« Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissancemenschen.

Die Analyse des Bilderschmuckes jenes Grabmals, um dessen willen Sassetti den Kampf mit den Mönchen von Sta. Maria Novella aufgenommen hat, bringt nun in anschaulicher Form dieselbe Polarität zum Ausdruck, die sich eben im Literarischen dargestellt hat. Eine Fülle gegensetzlich gerichteter Momente deckt Warburg an ihm auf.

An den Skulpturen hat San Gallo heidnische Motive gehäuft. Der Kentaur, die Putten und die Totenklage sind im engsten Anschluß an antike Vorbilder entworfen. Der römische Sarkophag mit der Darstellung der Klage um Meleager, von dem die um den Leichnam Sassettis Trauernden den verpönten Orgiasmus entfesselter Totenklage lernten, ist heute noch in Florenz vorhanden. Darüber aber im Fresko ist die christlich-andächtige Trauer um Sassettis selig dahingeschiedenen Heiligen, S. Francesco, dargestellt.

In den Zwickeln der beiden Grabnischen sind in Graumalerei Kopien antiker Münzen, die Szenen aus dem kriegerischen Leben römischer Imperatoren darstellen, in den Gewölbekappen darüber jedoch die 4 Sybillen, über dem Eingangsportal die Weissagung von Christi Geburt an Kaiser Oktavian, am Altar die Anbetung der Hirten, alles Illustrationen eines weihnachtsfeierlichen Programms.

Auch die Betrachtung der Einzelheiten lehrt solche scheinbare Widersprüche erkennen. Die Kentauren, Sassettis Impresa, die vielleicht sogar auf die Vorbilder vom Theseion oder vom Parthenon zurückgehen, schwingen ekstatisch eine Schleuder. Historische Analyse hat gelehrt, daß das die Schleuder des biblischen David ist, den ja Sassetti ebenfalls am Eingangsbogen seiner Grabkapelle gleichsam als offiziellen Torwächter von Ghirlandajo hat darstellen lassen.

Auf dem Altarbild knien flandrische Hirten — ihre Darstellung geht auf Vorbilder des Hugo van der Goes zurück — neben dem antiken Sarkophag, durch einen antiken Triumphbogen kommt der Zug der heiligen Könige, antike Pfeiler tragen das Dach der Hütte von Bethlehem.

Und doch durfte Francesco Sassetti vor den römischen Mirabilien auf diesem Bilde in gutem Glauben seine christliche Andacht zur Schau tragen. Nicht weil er wie ein naiver Hirte, verständnislos für das fremdartige Gestein ringsumher, sein Gebet verrichtete, sondern weil er die unheimlich lebendigen Geister gleichsam durch ihre Eingliederung in die festgefügte christlich-mittelalterliche Gedankenarchitektur gebannt hatte.

Denn das Antikische zerstörte in nichts den christlich-religiösen Grundgedanken des Werkes; durch seine Inschrift wird der antike Sarkophag selbst ein Monument der Überwindung des Heidentums durch die Kirche: dem Christkind zur Wiege dienend und Ochs und Esel zur Krippe, verkündigt er durch seine lateinische Inschrift die Weissagung eines römischen Augurs: »Mein Sarkophag wird dereinst der Welt eine Gottheit schenken«. Und die beiden antiken Pfeiler sind als die Überreste jenes Templum Pacis zu deuten, das in der Christnacht das Ende der stolzen Heidenwelt durch seinen Einsturz anzeigte.

Damit schließt sich der Ring der Betrachtung. Deutlich erkennen wir, daß es eben das Wesen des Frührenaissance-Menschen ausmacht, daß er diese Vielheit in sich aufnehmen kann. Die anscheinend unvereinbaren und bizarren Gegensätze zwischen Kirchlichem und Heidnischem, dem Glauben an die hohen Olympier und die Sterndämonen, zwischen Westlich-Naturalistischem und Antikisch-Idealistischem, zwischen Gott und der Fortuna, dem David mit der Schleuder und dem Kentauren, dem Sterben des Heiligen und Meleagers Tod, den flandrischen Hirten und dem Imperator, dem gleich sicheren Auftreten im christlichen wie im heidnischen Götterbild können wir zusammen sehen und als »organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Frührenaissance-Menschen begreifen, der im Zeitalter der Metamorphose des energetischen Selbstbewußtseins charaktervollen Ausgleich anstrebte«.

ANMERKUNGEN.

Die Studien versuchen die Resultate von WARBURGS bisherigen Arbeiten systematisch darzustellen. Ein solcher systematisierender Versuch stößt selbstverständlich auf Widerstand, da ja die in einem Zwischenraum von mehr als 20 Jahren entstandenen Schriften eines Verfassers wohl ein einheitliches Denkziel haben können — in unserem Fall zweifellos auch haben —, jedoch keineswegs immer nach systematischen Gesichtspunkten gearbeitet und geordnet sind. Es war daher an manchen Stellen dieser Arbeit notwendig, neues Material einzufügen, um das Material WARBURGS abzurunden, an anderen Stellen wieder mußten historische Zusammenhänge klargelegt werden, die in dieser Weise WARBURG noch nicht gezeigt hatte.

Im wesentlichen aber beschränken sich die Studien auf die Inhaltsangabe der Schriften WARBURGS.

Es liegen zugrunde

dem Abschnitt I, 1: die Nr. 2, 5 und 24,
„ „ I, 2: die Nr. 14,
„ „ I, 3: die Nr. 22 und 25,
„ „ II: die Nr. 7, 9, 12, 13, 17, 22,
„ „ III: die Nr. 8 und 15 der folgenden Liste von WARBURGS Arbeiten, die Herr Dr. PRINTZ die Freundlichkeit hatte, zusammenzustellen.

1. 1893: Ein italienischer Kaufmannssohn vor 500 Jahren. In: Hamburger Cholerabuch.

2. 1893: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Hamburg und Leipzig 1893 (VI, 50 S., 8 Abb.).

3. 1895: I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589. I Disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri. In: Atti dell' Accademia del R. Instituto Musicale di Firenze (1895). Commemorazione della Riforma Melodrammatica.

4. 1897: Amerikanische Chap-books. In: Pan, 2. Jahrg., 4. Heft (April 1897), S. 345—348, 8 Abb.

5. 1898: Sandro Botticelli. In: Das Museum (Berlin und Stuttgart, W. Spemann), 3. Jahrg., 10. Heft, S. 37—40. 2 Taf.

6. 1899: Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmids (rez.: A Florentine Picture Chronicle ... by Maso Finiguerra with ... a critical and descriptive Text by Sidney Colvin ..., London 1898). In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 2 (3. Januar 1899).

7. 1899: Andrea Castagno. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 138.

8. 1902: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità: Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Mit 5 Lichtdrucktafeln und 6 Textbildern Leipzig 1902 (38 S. 4°).

9. 1902: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien in: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1902, S. 247—266, 10 Abb., 2 Taf.

10. 1903: Die Grablegung Rogers (van der Weyden) in den Uffizien. Ref. in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsberichte II. 1905. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 17. Februar 1905. S. 7—12.

11. 1904: Per un quadro fiorentino che manca all' esposizione dei primitivi francesi. In: Rivista d'Arte (Firenze), Anno II, Nr. 5, S. 85—86, 1 Taf.

12. 1905: Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert. Ref. in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsberichte II. 1905. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 17. Februar 1905. S. 7—12.

13. 1905: Delle »Imprese Amorose« nelle piu antiche incisioni fiorentine. In: Rivista d'Arte (Firenze), Anno III. Luglio-Agosto 1905. Suppl. (15 S., 3 Abb.).

14. 1905: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906. S. 55—60. (Hierzu in kleiner Auflage:) Der »Tod des Orpheus«. Bilder zu dem Vortrag (3 Taf., Fol.).

15. 1907: Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit. 1. Beiheft der Kunstgeschichtlichen Monographien. Leipzig 1907. 4°, S. 129—152 (6 Abb., 3 Taf.)

16. 1907: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. In: Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 18. Jahrg. (1907), S. 41—47, 3 Abb.

17. 1908: Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519 (Vortrag am 17. Dezember 1908). Ref. in: Jahresbericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg 1908—1909, S. 45—57, 3 Abb.

18. Der Baubeginn des Palazzo Medici. Ref. in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (I. Band), 2. Heft. Frühjahr 1909. S. 85—87, 1 Abb. (Vortrag im November 1908.)

19. 1910: Die Wandbilderreihe im Hamburgischen Rathaussaale. In: Kunst und Künstler, 8. Jahrg. 8. Heft (Mai 1910), S. 427—429.

20. 1911: Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten »Hausbuchmeisters«. In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1911, S. 180—184, 2 Taf.

21. 1911: Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (Vortrag März 1911). Ref. in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 2. Band, 1. Heft. Frühjahr 1912, S. 34—36, 1 Abb.

22. 1912: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: Atti del X. Congresso internazionale per la storia dell' arte (Vortrag in Rom Oktober 1912, erscheint jetzt im Druck).

23. 1913: Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (burgundische Teppiche mit Darstellungen der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom). In: Hamburger Fremdenblatt, Illustrierte Rundschau Nr. 52. Sonntag, 2. März 1913. 2 Abb.

24. Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance (Vortrag im Kunsthistorischen Institut in Florenz, April 1914). Ref. von W. R. B(iehl) in: Kunstchronik, N. F., 25. Jahrg. Nr. 33 (8. Mai 1914), S. 491.

25. Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl., Jahrg. 1920, 26. Abh.).

---

1) Ed. Ven. 1539, p. 175 r. Il sabb. doppo la, 2. Do di 4° »guarda che usanza ha Firenze: come le donne fiorentine hanno maritate le lore fanciulle: le menano a mostra: et acco(n)ciale la che paiono nymphe« und P. Villari — E. Casanova, Scelta di prediche e scritti di fra Gir. Savonarola (Fir. 1898), p. 210f. Pred. XII detta il 28. febbr. 1495/96 »Donne, fate che le vostre fanciulle non siano vache. . . Fategli posare queste veliere«.

2) Fast. V 609, Met. I 528.

3) Lionardo ed. Ludwig (Quellenschr. d. Kunstgesch. XV), I. p. 528.

4) a. a. O. p. 522.

5) Der Verfasser bedauert es sehr, hier nicht den ganzen umfangreichen und noch nicht veröffentlichten Orpheus-Text des Ovide mor. zum Abdruck bringen zu können. Allein schon die Gegenüberstellung des hier mit gütiger Erlaubnis des Herausgebers der ersten 12 Bücher des Ovide mor., Herrn Prof. de Boer in Amsterdam, wiedergegebenen Stückes mit seinem lateinischen Vorbild läßt die anti-dramatische Tendenz des französischen Dichters erkennen; dagegen ließe der Vergleich des lateinischen Ovid-Textes mit Polizian, dessen dramatisch steigernde Absichten deutlich werden.

Ovide mor.:	Ovid, Metam.:
Tandis com li deuins chantoit	Carmine dum tali silvas animosque ferarum
A telz chans et touz enchantoit.	Threicius vates et saxa sequentia ducit
Es vous les bruz de ciconie,	ecce nurus Ciconum, tectae lymphata ferinis
Plaines dongresse felonnie,	pectora velleribus, tumuli de vertice cernunt
Qui les piz forsenez auoient,	Orphea percussis sociantem carmina nervis.
Couuert de cuir sauuage et voient.	
Le poete qui en chantant	
Aloit les turbes enchantant.	

Et attraiant a sa doctrine.
Sur lui courent par aattine.
Si s'escrient a haulte voiz.
Et dist l'une a l'autre: or voiz, voiz!
Nostre aduersier, nostre contraire,
Le traitour, le deputaire
Qui vait les turbes amusant
Nous et nos euures accusant,
Si nous desprise et tient pour vils!
Se souffrez longues quil soit vifs,
Toutes sommes avillenies,
Et confondues et honnies,
Jamais ne serons riens prisees,
Maiz a tous vils et desprisees.
Lors li a l'une un dart lancie,
Maiz ne la malmis ne blecie.
Cil a la hante recueillie.
Qui par son douls son fu fueillie.
L'autre li a en lieu de dart
Une roche ruee en dart.
Car pour la doulce melodie
De son chant chut toute esbahie
Aussi com pour humilier
La roche et pour mercy crier
Devant les piez du harpeour,
Du poete, du chanteour.
Lors doubla la grant desuerie,
La rage et la forsenerie.
Des foles femmes plaines dire
Quant pour la doulceur de sa lire.
Virent les roches resortir.
Pour la melodie amortir,
Pour faire que riens ne loist,
Qui pas esmouuoir sen poist.
Font entre elles tel crierie,
Tel tempeste et tel braierie,
Tant vont leur buisines sonnant,
Qu'en n'y oist pas dieu tonnant.
Si li getent espessement
Roches qui lors premierement
Du sanc du poete rougirent.
Car puis que son douls chant n'oirent
De riens deporter ne le sorent.
Ains li firent du pis qu'il porent.
Si com celles les embrenoient
Qu. les cuers plains d'enuie auoient.
Oiseaulx serpens et sauugine.
Ot le poete a sa doctrine
Enuiron soy grant cerne attrait.
Tout l'ont raui tout l'ont soubtrait,
Tuit laissent leus maistre estrahy.
Puis le vont celles enuay

e quibus una, leves iactato crine per auras
'en', ait 'en, hic est nostri contemptor!'

et hastam
vatis Apollinei vocalia misit in ora,
quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit;

alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aere concentu victus vocisque lyraque est
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
ante pedes iacuit.

sed enim temeraria crescunt
bella modusque abiit, insanaque regnat Erinys.
cunctaque tela forent cantu mollita,

sed ingens
clamor et infracto Berecyntia tibia cornu
tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
obstrepuere sono citharae: tum denique saxa
non exauditi rubuerunt sanguine vatis.

Ac primum attonitas etiamnum voce canentis
innumeras volucres anguesque agmenque ferarum
Maenades Orphei titulum rapuere theatri.
inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris

Sanz mercy felonnessement.	
Pour le laidir vilainement.	
Et de lui laidir ne se faignent.	
Si l'avironnent si l'ataignet	et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
Si com li oisel la noctue	noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro
Qui de iours s'est entre eulz ferue,	
Si la deplument et depellent,	
Si la batont et tire pellent.	
Aussi fu li diuins batuz,	
Et si come cers abatuz.	ceu matutina cervus periturus harena
Entre chiens qui pres est de mort	praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes
Que l'uns detire et l'autre mort.	coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
Aussi celles le detiroient	hae glaebes, illae direptos arbore ramos,
O fust o bastons, et feroient	pars torquent silices;
O roches et o glesces dures,	
Et mult li font d'autres laidures.	

6) Ed. CARDUCCI (Firenze 1863) v. 354—361.

7) Abb. der Miniatur bei PAUL SCHUBRING, Cassoni (Leipzig 1915). T. LI. 227.

8) Vgl. AD. VENTURI, Raffaello, Rom 1920, p. 45.

9) M. FICINI Florentini ... Opera, Basel 1576, I. p. 731 (verdruckt). Epistolarum liber III. An Giov. Cavalcanti »... Ego autem his temporibus, quid velim quodammodo nescio. Forte et quod scio nolim et quod nescio volo. Verumtamen opinor tibi nunc Jovis tui in piscibus directi benignitate constare, quae mihi Saturni mei his diebus in leone retrogradi malignitate non constant. . .«

10) Diese Feststellung wird Dr. PRINTZ, Frankfurt, verdankt, der zusammen mit Prof. RITTER, Hamburg, eine kritische Edition des »Picatrix« vorbereitet.

11) Vgl. FRANZ CUMONT, Mithra ou Serapis ΚΟΣΜΟΚΡΑΤΩΡ (Extr. des Comptes rendus des séances de l'Acad. des Inscr. et Belles lettres, Paris 1919), p. 12.

12) J. OVERBECK, Schriftquellen (Leipzig 1868) Nr. 696, S. 126.

13) Vgl. J. OVERBECK, Griech. Kunstmythologie, 2. Band, besonderer Teil; 1. Band, 1. Buch: Zeus (Leipzig 1871), S. 263f. und 602 Münztafel III Nr. 30.

14) Das hier vorgelegte Material über die Steinbilder des Picatrix und die Gebete an Saturn hat WARBURG noch nicht herangezogen. Das Gebet an den Saturn ist nach der Ghâya, der arabischen Quelle des Picatrix zitiert. Vgl. DOZY - DE GOEJE, Nouveaux documents pour l'étude de la religion des Harraniens (Actes du six. congr. int. des Orientalistes tenue en 1883 à Leide, deuz. Partie Sect. 1), Leide 1885, p. 351.

Das Gebet an Κρόνος ist aus Cod. Paris graec. 2419 publiziert von Em. Ruelle im Cat. Codd. astrol. graec. Tome VIII, 2 (Brux. 1911), p. 172: ⟨Εὐχή⟩. Κύριε, ὁ θεὸς ἡμῶν, ὁ μέγας καὶ ὕψιστος, ὁ ποιήσας καὶ πλάσας τὸν ἄνθρωπον, ὃν ἡ ἄβυσσος εἶδε καὶ ἐτρόμαζεν καὶ οἱ ζῶντες ἀπενεκρώθησαν. ἐν τῷ ὀνόματι αὐτοῦ καὶ εἰς τὴν δύναμιν αὐτοῦ τὴν μεγάλην, ὁρκίζω σε, Κρόνε, εἰς τὸ ὕψος τοῦ οὐρανοῦ καὶ εἰς τὸ βάθος τῆς θαλάσσης, ἵνα μηδέν με παρακούσῃς. ὁρκίζω σε, Κρόνε, εἰς τὴν ἀρχαιότητάν σου καὶ εἰς τὴν πρωτεῖαν σου. ὁρκίζω σε, Κρόνε, εἰς τὸ φρίγιόν σου, ὅπερ ἔχεις ἐξουσίαν εἰς πάσας βλάβας καὶ θησαυροὺς διδόναί, καὶ τὰ πάντα καλῶς ὑπόκλινον. πάλιν ὁρκίζω σε εἰς τὰ ὀνόματά σου ταῦτα· Ὀρφῶν, Ἐκπή, Τομῶν, Οὐλιόβ, Βερίμ, Οὐγράν, Σαρόμ, Ὀδήλ, Σιέτ, Σατάδ. διὰ τούτων τῶν ὀνομάτον, νά με ὑποκλίνῃς τὴν χάριν σου καὶ τὴν ἐνέργειάν σου, εἰς τὸ πρᾶγμαν, ὁ μέλλω πρᾶξαι τὴν ὥρὰν τούτην, νὰ εὑρεθῇ δόκιμον καὶ ἀληθινόν.

15) Cod. Reg. 1283 Bl. 14 r. u. v.

16) Vgl. z. B. die bekannte Aufschrift der Zeichnung nach einem antiken Grabmal im Album des Villard de Honnecourt (ed. J. B. A. Lassus — Alfred Darcel, Paris 1858), Fol. 6 r.: De tel maniere fu li sepouture dun sarrazin que io ui une fois. — Zur Geschichte der Astrologie im Mittelalter vgl. das bekannte Büchlein von FRANZ BOLL, Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 638, 2. Aufl., Leipzig-Berlin 1920).

17) Lib. III, Cap. XVIII.

18) Vgl. Lib. III, Cap. XV u. XVI.

19) Ego quoque ambigo saepius: Ac nisi et omnis antiquitas, et omnes astrologi uim mirabilem

habere putarent; habere negarem. a. a. O. Lib. III, Cap. XV.

[20]) Marsilio Ficino a. a. O. Lib. III, Cap. 23: Vt prospere uiuas agasque: in primis cognosce ingenium: sidus: genium tuum: et locum eisdem conuenientem: Hic habita: Professionem sequere naturalem: und ebenda Lib. III, Cap. 24: Qua ratione litterati cognoscant ingenium suum: sequanturque uictum spiritui consentaneum.

[21]) z. B. Lib. I, Cap. IV. Ut autem litterati sint melancholici, tres potissimum causarum species faciunt. Prima coelestis ... Coelestis, quoniam Mercurius,qui ut doctrinas inuestigemus inuitat, et Saturnus qui efficit ut in doctrinis inuestigandis perseueremus inuentasque seruemus ..., ferner ebenda Lib. III, Cap. 22: Nullis uero Saturnus est infensior: quam hominibus contemplatiuam uitam simulantibus quidem nec agentibus.

[22]) Siehe vorläufig dessen Aufsätze: Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis in den »Mitteilungen der Ges. f. vervielfält. Kunst« 1903 s. 29/41, 1904 s. 6/18, 57/78. Dr. Panofsky und der Verf. bereiten die Herausgabe des Buches vor, das Giehlow über dieses Thema unvollendet hinterlassen hat.

[23]) Das span Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283 herausgegeben von John. G. White (Leipzig 1913) II. Taf. CXC (Bl. 95 v). De la figura de saturno Saturno es el primero que esta mas alto de todoz et fizieron le a figura de omne uieio et magro que anda coruo et desnudo todo si no pannos menores et enbuelto en una manta negra sobre la cabesa et que es triste de cara et t i e n e l a m a n o a l a m e x i e l l a c o m o o m n e c u y e r d a d o s o. Über antike Darstellungen des Kronos-Saturn mit der aufgestützten Hand vgl. W. H. Roscher, Ausf. Lex. der griech. u. röm. Myth. s. v. Kronos II, Sp. 1563 ff.

[24]) Vgl. Franz Boll, Sphaera (Leipzig) 1903, S. 507 3.

[25]) Sidney Colvin, A florentine picture-chronicle (London 1898), Taf. 57.

[26]) Über diesen vgl. vorläufig des Verf. Verz. astrolog. u. myth. Hssen (Sitzungsber. d. Heid. Akad. d. Wiss. 1915, 6./7. Abh.) S. 68.

[27]) Der folgende Abschnitt beruht auf der von Warburg für die Kunstgeschichte entdeckten Tatsache der Existenz und Bedeutsamkeit des Albricus Götterbilderbuches und seiner Wanderung vom Westen nach Italien. Die Nachweise über die Persönlichkeit dieses Schriftstellers und seine hier genannten Quellen sowie die kunsthistorischen Folgerungen, die sich im einzelnen aus Warburgs Entdeckungen ergeben, stammen vom Verfasser dieser Studien.

[28]) Die recht mangelhafte Übersetzung nach Alex. Baumgartner S. J. Die lat. und griech. Lit. der christl. Völker (Gesch. d. Weltlit. IV), Freiburg i. B. 1905, S. 382. Der lat. Text lautet nach M. Hauréau, Notice sur les mélange poétiques d'Hildebert de Lavardin (Notices et Extraits des Mss. de la Bibl. Nationale T. XXVIII. 2, S. 331f. Paris 1878):

Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina;
    Quam magni fueris integra fracta doces.
Longa tuos fastus aetas destruxit, et arces
    Caesaris et superûm templa palude jacent.
Ille labor, labor ille ruit quem dirus Araxes
    Et stantem tremuit et cecidisse dolet;
Quem gladii regum, quem provida cura senatus,
    Quem superi rerum constituere caput;
Quem magis optavit cum crimine solus habere
    Caesar, quam socius et pius esse socer,
Qui, crescens studiis tribus, hostes, crimen, amicos
    Vi domuit, secuit legibus, emit ope;
In quem, dum fieret, vigilavit cura priorum:
    Juvit opus pietas hospitis, unda, locus.
Materiem, fabros, expensas axis uterque
    Misit, se muris obtulit ipse locus.
Expendere duces thesauros, fata favorem,
    Artifices studium, totus et orbis opes.
Urbs cecidit de qua si quicquam dicere dignum
    Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit.
Non tamen annorum series, non flamma, nec ensis

Ad plenum potuit hoc abolere decus.
Cura hominum potuit tantam componere Romam
Quantam non potuit solvere cura deûm.
Confer opes marmorque novum superûmque favorem,
Artificum vigilent in nova facta manus.
Non tamen aut fieri par stanti machina muro,
Aut restaurari sola ruina potest.
Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
Aequari possit, diruta nec refici.
Hic superûm formas superi mirantur et ipsi,
Et cupiunt fictis vultibus esse pares.
Non potuit natura deos hoc ore creare
Quo miranda deûm signa creavit homo.
Vultus adest his numinibus, potiusque coluntur
Artificum studio quam deitate sua.
Urbs felix, si vel dominis urbs illa careret,
Vel dominis esset turpe carere fide.

29) Ernst Maass, Die Tagesgötter in Rom und den Provinzen (Berlin 1902), S. 259 ff.

30) Robertus Raschke, De Alberico Mythologo (Bresl. philol. Abh., herausgegeben von R. Förster, 45. Heft). Breslau 1913.

31) Ein Beispiel einer solchen Bildbeschreibung s. u. Es gibt von dem Text mehrere alte Drucke, aber keine moderne Ausgabe. Die meist benutzte Ausgabe ist die in den Auctores Mythographi Latini herausgegebene von Augustinus van Staveren Lugd. Bat. 1742. Der Verf. beabsichtigt demnächst die römische Bilderhandschrift des Albricus herauszugeben.

32) Porphyrios, Περὶ ἀγαλμάτων ed. J. Bidez in seiner: Vie de Porphyre (Univ. de Gand Recueil de travaux publ. par la fac. de phil. et lettr. 43 me fascicule Gand 1913), p. 6*.

33) L. Annaeus Cornutus, De natura Deorum ed. Frid. Osannus (Gottingae 1845), Cap. IX 151.

34) Vgl. Johannes Geffcken, Der Bilderstreit des heidnischen Altertums (Archiv f. Religionswissenschaft XIX (1916/1919), S. 286—315).

35) Ebenso der Verf. des Fulgentius methoforalis, der die Bilder der antiken Götter allegorisch auslegt. Vgl. über den Fulg. meth. vorläufig Saxl, Verz. S. VIIf.

36) Venus quintum tenet inter planetas locum propter quod quinto loco figurabatur. Pingebatur ergo Venus puella pulcherrima, nuda et in mari natans et in manu sua dextra concham marinam continens atque gestans. Quae Venus rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum et columbis circa se uolantibus comitabatur. Vulcano deo ignis rustico turpissimo in coniugium erat assignata, quae stabat ad eius dextram et coram ipsam tres astabant iuvenculae nudae quae tres Gratiae dicebantur. Ex quibus duarum facies versus nos adversae erant. Tertia vero dorsum in contrarium vertebat. Huic et Cupido filius suus alatus et caecus assistebat, quae sagitta et arcu, quos tenebat Apollinem sagittaverat. Propter quod deos contra se turbatos timens ad matris gremium fugiebat, cui et illa sinistram porrigebat.

37) Aufklärungen über die Handschriften des Ovide moralisé verdankt der Verf. der Güte von Herrn Prof. de Boer, dem Herausgeber der ersten sechs Bücher des Ovide (Ovide mor. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus. Verh. d. kon. Akad. van Wetensch. te Amsterd. Afd. Letterkunde Nieuwe Reeks Deel XV, Deel XXI. Amsterdam 1915 und 1920).

38) Über die Handschrift vgl. Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei (Leipzig 1901), S. 172.

39) Einer der indirekten Quellen des »Albricus« vgl. Raschke a. a. O. S. 138ff.

40) Eine Probe aus Petrarcas »Africa« s. u. S. 240.

41) Chaucer, House of fame, 130—133. Lydgate, Reason and Sensuallyte (Early English Text Society Extra Series LXXXIV u. LXXXIX. London 1901 u. 1903) ed. Sieper V. 1115—1118, 1194—1206 u. ö. Vgl. die Notes des Herausgebers.

42) Über Petrarcas Verbindung mit Bersuire vgl. Pierre de Nolhac, Pétr. et l'humanisme (Bibl. litt. de la Ren. Nouv. Série. Tome premier Paris 1907), Bd. I², S. 82².

43) Abb. bei Carl Woermann, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett in Dresden.

44) Cod. DCXCVII (liber physiognomiae) der Real Biblioteca Estense zu Modena. Vgl. Herm. Jul. Herrmann, Zur Gesch. d. Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara (Jahrb. d. allerh. Kaiserh. XXI (1900), S. 135—137) und Ad. Venturi, La fonte di una composizione del Guariento (L'Arte XVII, 1914, p. 49—57). Aus dem hier Dargelegten geht — wie auch aus anderen Gründen — hervor, daß die modenesische Handschrift unmöglich die unmittelbare Vorlage der Paduaner Fresken gewesen sein kann.

45) Cod. Monac. Germ. 398. Ich verdanke den Hinweis auf die Darstellung der Güte von Herrn Dr. Petzet.

46) Abg. bei Emile Mâle. L'Art religieuse du XIII[e] siecle (Paris 1902), S. 146.

47) Die Handschrift ist beschrieben bei Saxl, Verzeichnis S. 67f.

48) Deutlich lesbar ist z. B. auf Bl. 4vo der Name: Ardenchum becarium. Die Beccaria sind eine bekannt Pavesische Familie. Vgl. Chevalier, Répertoire s. v. Beccaria. Darüber Genaueres bei Gelegenheit der Herausgabe der Handschrift, die demnächst in den »Studien der Bibl. Warburg« erfolgen soll.

49) Mercurius sextus in ordine planetarum, sicut et alias ab antiquis gentilibus sextus deus esse dicebatur, cujus imaginem in hunc modum pingere voluerunt. Erat ipsius signum homo unus, qui in capite et in talis alas habebat: in manu autem sua laeva virgam tenebat, quae virtutem habebat soporiferam, et quae erat serpentibus circumsepta. Et gladium curvum, quem Harpen homo vocabat: fistulamque de calamo factam Syringe ad os suum ponebat, dextra sonans. galerum quoque seu capellum capite portabat. Coram ipso autem erat gallus, sibi peculiariter consecratus. Ab altera vero parte erat Argus, cujus caput et facies plena erat oculis, qui coram eo jacebat decollatus. Iste ergo dictus est deus mercatorum, et deus furtorum: et ideo ab alio ejus latere depicti erant mercatores cum aliquibus mercibus: et latro, qui ipsi mercatori peram abscindebat. Eloquentia autem in fistula designatur, qui de viro in foeminam, et de foemina in masculum se mutabat, cum volebat: et ideo pingebatur cum utroque sexu. De albis vero nigra, et de nigris alba faciebat, quod ostenditur per ejus pileum semialbum et seminigrum. Aliqui vero eum capite canino pingebant: ideoque et lanceam pro virili, et colum pro muliebri sexu tribuerunt.

50) Petrarca, Africa ed. L. Pingaud (Paris 1872), L. III 156—173.

51) Vgl. Paul Kristeller, Der venezianische Kupferstich im XV. Jahrhundert in den »Mitteilungen der Ges. f. vervielf. Kunst«. Beilage der »Graphischen Künste« 1907, Nr. 1, und Catal. of early Italian Engravings pres. in the Dep. of Prints and Drawings in the Brit. Museum by Arthur Mayger Hind ed. by Sidney Colvin (London 1910), p. 217ff.

52) Siehe Raschke a. a. O. S. 105.

53) Durch den Nachweis dieses Vorbildes für das Merkurblatt der Spielkarten scheint sich die alte Streitfrage zu lösen, ob der S-Meister den E-Meister kopiert hat oder umgekehrt — oder ob beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. (Zusammenfassendes darüber in der Vorrede von Paul Kristeller zu: Die Tarocchi, Graph. Gesellsch. II. Außerordentliche Veröffentlichung, Berlin 1910). Keinesfalls wird der E-Meister den S-Meister kopiert haben, wie Bartsch gemeint hat, denn dann müßte er das durch den E-Meister in den Modestil übersetzte altgriechische Vorbild künstlich restituiert haben, was kaum jemand annehmen wird. Der E-Meister hat den altgriechischen Petasos richtig beibehalten, der S-Meister zeichnet statt dessen einen phantastischen Renaissance Helm. — Schwieriger, und mit unserem Material kaum zu beantworten, ist die Frage, ob nicht umgekehrt der S-Meister den E-Meister kopiert habe. Stände das Blatt des S-Meisters dem Merkur, wie ihn Ciriacus gezeichnet hat, in einem wesentlichen Punkte näher als das des E-Meisters, dann wäre es ausgeschlossen, daß das letztere sein Vorbild war. In der Tat scheint mir etwas derartiges nachzuweisen möglich: die Armhaltung, die der E-Meister von Ciriacus abweichend gezeichnet hat, stimmt auf dem Blatt des S-Meisters so mit der Ciriacuszeichnung überein, daß es kaum möglich sein wird anzunehmen, der S-Meister habe ihn nochmals frei erfunden. Damit gewinnt Kristellers Hypothese, daß beide Meister auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, hohe Wahrscheinlichkeit, während seine Ansicht, »daß die weniger geschickt und sorgfältig gestochene, aber verständnisvoller gezeichnete S-Folge den ursprünglichen Original-Kompositionen näher stehe als die technisch vorzüglichere, aber in der Zeichnung schwächere und steifere E-Folge«, widerlegt ist.

54) Die hier wiedergegebene antike Hermesdarstellung ist ein Ausschnitt aus einem erst neuerdings in der Krim gefundenen Relief, das Salomon Reinach (Un Bas-Relief de Panticapée (Kertsch) au Musée d'Odessa) in den Monuments et Mémoires der Fondation Piot II. (1895), Pl. VII, veröffentlicht hat. Offenbar hat Ciriacus eine Replik genau dieses Hermes-Typus vor Augen gehabt.

55) Abdruck nach: Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1861 (Roma 1861), p. 183. »Intorno alcune notizie archeologiche conservateci da Ciriaco di Ancona. Lettera del prof. O. Jahn al cav. G. B. de Rossi.«

56) Carlo Avellino schreibt an Poggio:

Kyriacus nobis misit modo munera, Poggi
Mercurium, propia pinxerat ille manu.
Ut vidi obstipui, stupeoque et flectere nusquam
Ex illo possum lumina capta semel.

und Giovanni Cirignano schreibt:

Quis tandem, rogo, Mercurium vivum atque loquentem
pinxisset, nisi tu sis Mercurius novus alter?

Beide Stellen zitiert OTTO JAHN im Bullettino a. a. O. p. 183f.

57) Vgl. zu dem Ganzen den schönen, durchaus nicht veralteten Aufsatz von OTTO JAHN »Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer«, abgedruckt in seinen populären Aufsätzen »Aus der Altertumswissenschaft«, Bonn 1868, S. 333—352. Der Mercur des Cyriacus kehrt u. a. wieder auf den Odysseus-Cassoni der Slg. Lanckoronski in Wien (PAUL SCHUBRING, Cassoni, Leipzig 1915, Taf. LIV u. LV). Er hat sogar ganz deutlich auch die Darstellung des Neptunus auf anderen Cassoni (ebenda T. XLVIII) beeinflußt. Wir finden ihn ferner im Vergil der Bibl. Riccardiana (Cod. 492), Bl. 66 v, auf der Medaille für Lorenzo Tornabuoni von Niccolo Fiorentino (Abb. bei Aloïss Heiss, Les Médailleurs de la Ren. Florence et les Florentins, Prem. Partie (Paris 1891), pl. VII, 3) in den Holzschnitten des Ouidio Metamorphoseos uulgare (Ven. 1522), Bl. XVI^vo u. ö.

Dürer lernt den Typus auf zwei Wegen kennen. Einmal durch unsere Spielkarten, von denen er bekanntlich einige Blätter kopierte (Lippm. 210—218), dann durch Hartmann Schedel, in dessen Kollektaneen (Cod. Monac. lat. 716) sich die oben reproduzierte Zeichnung nach dem Merkur findet, die Dürer für jene Komposition des gallischen Merkur benutzt hat, die uns in dem Wiener »Kunstbuch Albrethen dürers von Nürmberg« (vgl. THEODOR FRIMMEL, Urkunden, Regesten und Artistisches a. d. Bibl. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh. Nr. 4025 in: Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh. V. 1887, 2. Teil, S. XXI ff.) in einer nicht ganz sicheren Zeichnung vorliegt (Lippmann 420). Größte Verbreitung gewinnt dann dieser Hermes-Typus dadurch, daß Burgkmayr das Merkurblatt der Spielkarten für seine Planetenfolge kopiert. Denn die Burgkmayr-Stiche waren bis weit nach Norddeutschland hinauf verbreitet. Siehe darüber WARBURGS Studie (Nr. 17 unserer Liste).

58) Der lat. Text ist u. a. abgedruckt bei SAXL, Verzeichnis, p. 113f.

59) Über die Trionfi vgl. jetzt WERNER WEISBACH, Trionfi (Berlin 1919).

60) JACOB BURCKHARDT, Die Kultur der Renaissance in Italien 10 (Leipzig 1908), II, S. 125—150.

61) So ist z. B. die Einwirkung flandrischer Porträtkunst auf die Bildnisse des Minerva-Freskos sehr deutlich.

62) Vgl. die Darstellung im Cod. Monac. gall. 19.

63) Der folgende Abschnitt ist bis auf unwesentliche Einzelheiten ein bloßer Auszug aus WARBURGS Sassetti-Aufsatz (Nr. 15 der oben gegebenen Bibliographie).

64) Gent, Bibl. der Kathedrale. Die Bibliothek WARBURG besitzt Photographien dieser Handschrift, die sie der Güte von Herrn Geh.-Rat GOLDSCHMIDT verdankt.

65) Genaueres Zusehen lehrt auch in der Büste erkennen, daß in dem Imperatorengewand der Kaufmann steckt.

66) Non so dove la fortuna ci aproderà che vedete nella conversione et pericoli che noi ci troviamo (a Dio piaccia concederci gratia di pigliare porto di salute) et come ella si vada in qualunque modo dove mi capiti, vi comando et richiego . . . che la mia redità non rifiutate per nessuna cagione, quando bene vi lasciassi più debito che mobile, voglio che viviate et moiate in quella medesima fortuna, parendomi così si richiega al debito vostro.

67) Den Brief Marsilios hat WARBURG in der 49. Anm. seines Aufsatzes vollständig abgedruckt.

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Schluß.)

b)

Bezahlt für seinen Bruder Sebald an Jakob Baner 75 gld. 1492, 12. Juni. Nbg. Stadtgerichts-Protokolle genannt Conserv. G., Ms. 447 a, Fol. 83 a.

»Jacob Baner confitetur, das ime Wilhalm Bleydendorff (!) von wegen seins bruders Sebolten Bleydendorffers di 75 gld., im gerichtsbuch beschriben [100]), ausgericht und bezalt hab, darum er sie quitt, ledig und los sag, ut in forma. testes, Michl Bawmgartner und Peter Rietter. act. ut supra = 3ª ante Viti [14]92.«

Prag, Scholler (Gel) Hans, Bildschnitzer von Nürnberg in Prag, siehe diesen.

96.

Pranndt, Hans, Kartenmaler in Nürnberg. 1499. Gümbel Nr. 37 (1470). (?)

Schuldanerkenntnis. 1499, 19. Dezbr. Libri Conserv. 5, Fol. 244 a.

»Hanns Pranndt, kartenmaler, confitetur Erasm Störin 25 fl. r. für papir.... quinta post Lucie, 19. decembris, 1499.«

97.

Rauh, Georg, Briefmaler zu Nürnberg. 1490. Hampe I, 525.

Zeugnis, daß er kein heimlicher Kundschafter der Stadt sei. 1490, 14. Juni. Nbg. Briefbücher Bd. 41, Fol. 151 b.

»Jorgen Rawhen entschuldigung.

Wir die bürgermeister und rate der stat Nur[emberg] tun kund mit disem offen brief allermenigklich, als uns Jorg Rawhe, kartenmaler, unser burger, furgebracht hat, wie er beschuldigt werde, das er unser offenlicher verräter und

[100]) Hierüber konnte ich leider nichts ausfindig machen. Der hier genannte Sebald ist (gleich Wilhelm) ein Sohn des Malers Hans Pleydenwurff und Bruder Hans Pl. des Jüngeren. Bemerkenswert ist, daß im Jahre 1497, im Einsammelregister des »Gemeinen Pfennings«, Lorenzer Seite, in Sebald Schürstabs und Ulrich Hallers Viertel und in der Hauptmannschaft des Hans Herl ein »Caspar Pleidenwurff« genannt wird, und zwar unter den »Absentes«, d. h. den zurzeit nicht in der Stadt anwesenden Bürgern; ob er ein Maler war, ist nicht bemerkt. Dagegen mag es nur auf ein Schreibversehen beruhen, wenn in einem (undatierten, aber wohl dem Anfang des 16. Jahrhs. angehörigen) Verzeichnis der an den Nürnberger Klosterhof des Kl. Heilsbronn aus gewissen Häusern der Stadt zu zahlenden Zinsen, betitelt: »Nurmberg. Zins vnßerss Hoffs daselbst«, aufgeführt ist: »Michel Pleyenwurff (!) 15 Heller Walburgis 15 Heller Michaelis von seinem Hausse, daß ligt vnter der Vesten bey der schildtröhren«. (Akten des Bez.-Amt Heilsbronn 16¹/₃ Nr. 186 (alt Nr. 225.) Es muß wohl heißen »Michel Wolgemut«.

heimlicher knecht[101]) sein solle, bekennen wir, das demselben Jörgen Rawhen an solicher beschuldigung ganz ungutlich beschiht, wann er unser heimlicher knecht noch offner verräter nie gewesen und noch nit ist, sonder uns vor zeiten, als ander unsere diener fründlich und erberclich gedient hat. mit urkund ditz briefs, der geben ist mit unserm zuruck aufgedrucktem secretinsigel versigelt uf montag vor S. Veits tag 1490.«

98.

Reeß, Hans, Steinmetz und Werkmeister des Kl. Birklingen[102]), 1486.

Johannes von Aw, Subprior, und Johannes von Franckfurth, Prediger des Klosters Unser L. Frau zu Birklingen, dann »Hanns Reeß, Steymetz vnnd werckmeyster vnnd Mathes Gherhart, beyde dyener des gotzhaws obgemelt«, legen die Streitigkeiten zwischen dem Kloster einer- und Jorgen Kopp, Bürger zu Iphofen, andererseits, wegen ihrer gegenseitigen Forderungen schiedsrichterlich bei. geben ... etc. 1486, am tag Anthonii des h. Beychtigers (= 17. Januar). Urk. des Kl. Birklingen im Kr.-A. Nürnberg Tit. VI, 1 c.

Regensburg, Hans, Maler von, 1452, siehe Hans Maler von Regensburg.

Regensburg, Konrad, Maler von, 1453, siehe Konrad, Maler von Regensburg.

99[103]).

Reichenauer, Wolfgang, Maler (?) in Nürnberg. 1490.

Verpfändet für 50 fl. Rh. ein »laufend werk einer Tafel«. 1490, 12. Mai. Libri Conserv. 3, Fol. 44 a.

---

101) d. h. also eine Art Lockspitzel.

102) Birklingen, ein 1459 von Bischof Johann von Würzburg gestiftetes Augustiner: Chorherrenstift bei Iphofen (Mittelfranken), seit alters berühmter Wallfahrtsort mit einem wundertätigen Marienbild. 1462 wurde das Stift in der Fehde zwischen jenem Bischof von Würzburg und Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg durch Brand und Plünderung schwer heimgesucht. Eine uns noch erhaltene lateinische Aufzeichnung im Kgl. Kr.-A. Nürnberg »De origine monasterii b. Marie virginis in Bircklingen« von ca. 1482 besagt über diese Zerstörung und die ihr folgenden Neubauten der Kirche und des Dormitoriums, in welchen wir wohl Arbeiten unseres Hans Reeß erblicken dürfen, folgendes: ....capella eciam beate marie virginis cum turre antiqua et cimiterii muro funditus eruta absque altare virginis, ut hodie claret, solum permansit. novam ecclesiam in locum erigendo laboravit prefatus jam prior (d. h. Johannes de Sonßpech, der dritte Prior des Stiftes) cum fratribus instantissime cum dei gratia. tandem chorus et dormitorium novum cum refectorio, quod nunc stuba scriptorum dicitur, perficiebatur, in quod fratres intraverunt anno d. 1466, sexta dominica ante Symonis et Jude apostolorum. etiam prefatus prior posteriorem partem ecclesie usque ad tectum perduxit et tabulam magnam et preciosam in choro comparavit, cuius tabule speciales et honorabiles nostri fautores Nurenbergenses majorem partem persolverunt. [Folgen Nachrichten über die Wahl des Petrus Megen von Ochsenfurt, dann des Meffridus (1474) zu Prioren] ... qui [sc. Meffridus] incepit primum lapidem ponere et dormitorium extendere versus orientem cum ambitu a stuba scriptorum et refectorium novum et magnum, que omnia cum suis attinenciis superius et inferius completa et constructa fuerunt anno d. 1482.

»Wolfganng Reichnawer von Hailtprunn (Heilbronn) confitetur, das ime Hanns Straßer anstatt Benedict Katzenloher[s] von Augspurg, seines herrn, und derselb sein herr 50 fl. r. par gelihen haben, in jarsfrist als erclagt und ervolgt und unverneut zu bezalen, darumb er ime dann ain lauffend werck ainer Tafel zu rechtem underpfand verpfendt und eingeantwurt hab, also wo er in solicher zeit, so vorstet, nit bezalet, das sie damit gefaren mogen, als recht ist, und das er auch Rupprechten Kolberger [103]) sein volkomen gewalt gegeben hab, soliche tafel inen oder andern in mitler zeit zu verkaufen, sie davon zu bezalen und um kaufsumma zu quittiren oder, ob das in solicher zeit nicht beschee, soliche pfand dem Kolberger an seiner stat anzubieten etc. testes rogati Wilhalm Hegnein und Hans Haller, quarta Pangracii 90.«

100.

Renner, Heinrich, Glasmaler in Nürnberg. 1453.

Verklagt die Gotteshauspfleger zu Ammerndorf auf Bezahlung eines Arbeitslohnes. 1453, 20. Februar. Manualien des Kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 118, Fol. 371 b.

»Judicium in Onolspach feria tercia post Invocavit 1453.

Heintz Renner, glaser von Nur[nberg] [klagt] ad Hannsen Ober, Hannsen Schadman, Crafften Steffan und ander heiligenpfleger des gotzhaus zu Amerdorff [104]), darumb und spricht, sie sein im schuldig 13 ℔ lidlons, die er mit seiner herten erbait umb sie und ir gotzhaus zu Amerdorff verdient hab und für 12 kreutz in irem gotzhaus zu malen, je fur eins ein groschen, und 12 grosch minner oder mer on-geverd auf ein rechnung gerichts gelts, das sie !!) [105]) darrauf gelegt und des schaden genommen hat. solichs alles kan sie (!) [105]) on ditzs lantger[ichts] hilf nit bekummen. dampnum 10 gulden.«

101.

Rosemberger, Simon, Bildschnitzer in Nürnberg. 1490.

Schuldanerkenntnis 1490, 14. Juli (Libri Conserv. 3, Fol. 80 a).

»Simon Rosemberger, bildschnitzer, confitetur Barbara Weißin 2 fl. in acht tagen den nächsten zu bezalen. . . act. quarta post Margrethe [14]90.«

102.

Rosenstein, Hans, Bildhauer in Nürnberg. 1498. Gümbel Nr. 236.

Wird als Verfasser einer Eingabe an den Nürnberger Rat genannt. Einlaufsregister Mscr. 815, Fol. 191 a: »Hanns Rosenstein, pildhawer«. 1498, zwischen 8. August und 5. September. Eingabe [106]) selbst nicht vorhanden.

[103]) »Als Wagmacher« bei Hampe I, Nr. 244 und 265 genannt.

[104]) Ammerndorf, ca. 20 km w. von Nürnberg. Vgl. auch Nr. 128.

[105]) Möglicherweise ist eigentlich die Ehefrau oder Witwe des Glasmalers die Klägerin.

[106]) Sie mag wohl die im nächsten Jahre erfolgte Aufgabe des Bürgerrechtes betroffen haben.

103.

Ryß, Kaspar, Briefmaler in Nürnberg. 1493—1497 [107]). Gümbel Nr. 235 (1479).

Beschwört vor dem Nürnberger Stadtgericht, daß die Angaben Herman Stains, Malers zu Leipzig, über eine ihm angeblich gewährte Frist zur Bezahlung einer Schuld falsch seien. 1493, 11. September. Libri lit. 10, Fol. 70 b.

[Schultheiß und Schöffen des Stadtgerichts Nürnberg beurkunden,] »das auf heut dato ditz briefs fur uns ingericht komen sein Michel Steyglin und mit im Caspar Ryß, der brieffmaler, bede bürger zu Nürmberg, und das der genannt Michel erzelt hat ain solich mainung: in kraft ains gewalts, ime von dem genannten Caspar gegeben, habe er Herman Stain, den Maler, burger zu Leyptzgk, daselbst mit recht furgenomen und beclagt um 9 guldin, so Herman Stain dem genannten Caspar zu bezalen schuldig und verfallen sei, derselbig Herman hab sich im rechten dess beholfen und sich bewilliget, [wenn Ryß] [108]) nicht bekennen und selbs sagen werde, das er im solich 9 guldin nicht eer zu bezalen anzuheben verpflicht sei, dann allererst auf den Michelsmarkt schierst kunftig, das er alsdann demselben Caspar Ryß oder seinem volmechtigen anwalt solich 9 guldin unverzogenlich fur vol und ganz bezalen wolle oder, wa er das nicht tätt, alsdann auf sein aigen cost in gehorsam (!) (gewarsam?) geen und daraus nit komen, er habe dann Casparen Ryß oder seinem volmechtigem anwalt umb sein schuld genug und bezalung getan; woll auch daruber, wa Caspar Ryß sollich bekenntnus nicht tün werde, ins rats strafe steen; solichs hab er als anwalt Caspars auch verwilligt und angenomen und darauf jetzo Casparen in gericht gepracht und gestellet, deßhalben sein bekantnus und ansag zu tün, wie recht, ob dem also sei oder nicht, wie Herman Stain obgelauter maßen fürbracht hab, und ime dann deß von gerichtz wegen versigelt urkund und brief zu geben, das auch darauf Caspar Ryß in gericht dargetreten ist und der sach halb die warhait zu sagen ainen leiplichen aide zu got und den heiligen geschworn und bei demselben seinen geschwornen aide gesagt hatt, das er Herman Stain zu bezalung solicher schuld nicht also frist gegeben, in massen Hermann, wie oblaut, furbracht hab, und das sollich sein fürpringen, der verpflicht der bezalung halb getan, nicht also an im selbs sei. detur litera. testes herr Sebolt Schürstab und her Hanns Rumel. act. 4ª post nativitatis Marie anno [14]93.«

104.

Schicker, Sebald, Seidennäher zu Nürnberg. 1480—1490.

[107]) Er wird noch 1497 im Einsammelverzeichnis des gemeinen Pfennigs auf der Lorenzer Seite als Caspar Rys genannt.

[108]) So ist wohl einzuschalten.

a)

Wird 1480 als »Sebalt Schicker, seidennetter« im Frauenbrüderviertel im Besitze einer Stallung zu 5 Pferden genannt. (Mscr. Nr. 785, Fol. 73 a.)

b)

Wird 1490 in einem Prozeß seiner Ehefrau Margareth gegen Michel Bamberger, seidennetter zu Landshut, wegen Geldforderung genannt. (Der Streit drehte sich u. a. auch um 4 »gestickte frewlin oder für jedes 4 ℔ swartz gelts«.) Libri Conserv. 3, Fol. 37 a.

105.

Schlencker, Kartenmaler in Nürnberg. 1478.

Wird wegen Werfens zur Fastnachtszeit bestraft, 1478, zwischen 17. Juni und 15. Juli. Nbg. Stadtrechnungen Bd. 18, Fol. 15 b.

»Item [recepimus] 2 ℔ novi 10 schillinge vom Slencker, karttenmaler, werfens halb zur vasnacht.«

106.

Schnitzer, Nikolaus, Maler in Nürnberg. 1494.

Kunigunde Bittroldin, Cuntz Bittrolds, Bürgers zu Nürnberg, Schwester, und Niclaus Schnitzer, der maler, der letzteren Ehemann, bestätigen dem genannten Cuntz B., daß er ihnen wegen des der genannten Kunigunde angefallenen väterlichen und mütterlichen Erbteils ganze, endliche und wolgenügende Ausrichtung getan habe. 4ª post crucis exaltacionis (= 17. September) 1494. Libri lit. 12, Fol. 30 a.

107.

Schön, Markus, Maler zu Nürnberg. 1480—1490. Gümbel Nr. 247 (1453).

a)

Besitzt Gaststallung für 5 Pferde. Pferdebüchlein vom Jahre 1480. Barfüßerviertel. Cap. Contz Glockengießer.

»Marx moler zum (d. h. im Hause des) Cuntz Regnpogen [hat stallung zu] 5 pf[erd].«

b)

Heiratsbrief Markus Schöns, Sohns des Malers Markus Schöns zu Nürnberg. 1490, 26. Juli. (Libri lit. Bd. 6, Fol. 174 a.)

[Schultheiß und die Schöffen des Gerichts zu Nürnberg beurkunden,] »das fur uns kam in gericht Petter Bayr, des gerichtz gesworner fronbot, anstat, von wegen und als vormund junkfrau Cristina, Steffan Kennen sel. verlaßen tochtere, und pracht mit unsers gerichtzbuch, das die erbern Michel Paumgartner und Hans

Rumel vor gericht auf ir eid gesagt hette[n], das sie des geladen zeugen wern, das er, der vermelt Petter Bayr, und Hans Tanhawser von ir und irer mitverwandten wegen des vermelten Steffan Kennen verlassen geschefts, von wegen der genannten Cristina an einem, und Marx Schon, maler, auch Marx, sein(em) sune, am andern teilen, am eritag nach s. Vlrichs tag nachstvergangen vor inen in gericht verjehen und bekannt hetten, das in der heirat zwischen den gemelten Cristina und Marx Schonen dem jungen abgeredt und beteidingt worden were, das die gemelt Cristina Marxen Schöne 100 guldin reinisch zu heiratgut zupringen, so solt der genannt Marx Schon ir hinwider 200 guldin egemelter werung zu heiratgut zupringen; und welichs vor dem andern mit tod abgienge, so sollten dem lebendigen die obgenannten baide zuschetz, nemlichen 300 fl. r., gevallen sein und werden. und was jedes uber die obgemelten baid zuschetz hett, ließ oder ererbte, damit mocht es mit sein ainshand tun und laßen, wie und was es wolt, ungehindert von meniglich. beschee aber der val an ime, also das er vor ir mit tod abgienge, so sollten ir gevallen die obgenanten baide zuschetz mitsamt iren cleidern, cleinaten und gebende, zu irem leib gehörnde, und des alles gewartend und habhaft sein auf allem dem, das es hett oder ließ; hetten oder gewunnen sie aber leiblich eelich erben miteinander, dieselben sullten erben, als diser stat recht ist. dentur litere. testes Anthoni Tetzl und Asmus Haller. secunda post Jacobi [14]90.«

Scholler, Hans, Bildschnitzer, siehe Gel, Hans, Bildschnitzer.

108.

Schwartzinger, Fritz, Seidensticker von Straßburg. 1486.

Erhält von Konrad Hersprugger in Nürnberg 14 fl. Schmerzensgeld. 1486, 3. April. Libri Conserv. 1, 248 a.

»Fritz Schwartzinger von Straßburg confitetur, das er sich mit Cuntzen Hersprugger um alle spruch, anforderung und sachen, die er zu den genanten Cuntzen gehabt der getat, schlahens, verwundens und erlemens halben, so im Cuntz zugefügt, endlich verainigt und vertragen und darum und dafür 14 guldin reinisch lw. eingenomen und empfangen..... act. 2ª ante Ambrosii [14]86.«

109.

Sigmund, Bildschnitzer in Nürnberg. 1482/83.

Wird wegen »vasnachtgeens« bestraft. Nbg. Stadtrechnungen Bd. 19, Fol. 16 a.

»Item [recepimus] 1 lb novi 5 schillinge vom Sig[mund] pildsnitzer vasnachtgeens halb.«

110.

Söldner (Sellner), Albrecht, Glaser (Glasmaler) in Nürnberg. 1492.

Wird zum Kirchner bei St. Lorenz bestellt. 1492, 20. März. Ratsbücher 5, Fol. 215 b.

»Item den glaser, der des brobst zu sant Laurencien knecht gewest ist, zu einem kirchner zu s. Laurencien ze nemen [ist] erteilt an stat Hannsen Schürstabs, doch auf gewonlich pürgschaft [109]). Gabriel Holtschuher. C. Imhofe. act. feria tercia post dominicam Reminiscere 1492.«

III.

Spiler, Heinrich und Konrad, Steinmetzen zu Nürnberg [110]).

[109]) Über den Namen des »Glasers, der des Propstes von St. Lorenz Knecht gewesen ist« unterrichten uns die Nürnberger Ämterbüchlein. In dem »Ampt Register zu dem newen Rat de anno nonagesimo« [primo; vgl. die Aufschrift der Rückseite] lesen wir auf Fol. 19b »Kirchner zu Sant Lorentzen. Hanns Schürstab.« Dieser Name ist durchstrichen und an seine Stelle »Albrecht Söldner« gesetzt. Bei »Hans Schürstab« steht am Rande »ein strefliche Rede« sc. zu tun, d. h. es solle ihm von Amts wegen ein Verweis (vielleicht wegen Nachlässigkeit im Amte oder dgl.) erteilt werden. Albrecht Söldner findet sich nunmehr als Kirchner (Meßner) von St. Lorenz bis zu seinem Todesjahr 1516. An seine Stelle trat der von Neudörfer als Schönschreibkünstler gerühmte Alexius Birbaum (vgl. den Ratsverlaß vom 5. August 1516, Nürnbg. Ratsbücher Bd. XI, Fol. 25a: Item auf absterben Albrecht Soldners ist Alexius Birpawm zu einem kirchner zu sant lorentzen ertailt und angenomen, doch das er zuvor mit seiner angezaigten freuntschaft (d. h. Verwandtschaft) umb 800 guldin purgschaft tue, wie alsbald beschehen. actum ut supra = 3a Oswaldi (1516). Vgl. hierzu auch Neudörfer, Ausgabe von Lochner, S. 183, wo aber 5. statt 6. August zu berichtigen ist.) Auch Söldner hatte Amtskaution (pürgschaft) zu leisten. Die Summe ist nicht genannt, dürfte aber kaum weniger als bei Birbaum (800 fl.) betragen haben. Die außerordentliche Höhe dieser Kaution erklärt sich aus dem großen Werte, den die der Verwaltung des Kirchners anvertrauten kirchlichen Geräte, die Meßgewänder und Teppiche usw., darstellten.

Jener Propst von St. Lorenz, in dessen Diensten der »Glaser« Söldner bis zu seiner Anstellung als Meßner bei St. Lorenz gestanden hatte, war Dr. Lorenz Tucher (geb. 1447, bis 1478 Kanonikus bei St. Felix und Regula in Zürich, seit 1478 Propst bei St. Lorenz, 1483 Domherr zu Regensburg, verzichtete 1496 zugunsten seines Vetters Dr. Sixtus Tucher auf die Propstei bei St. Lorenz). Er war der Stifter des sog. Tucherfensters bei St. Lorenz, das sich in seiner ursprünglichen Gestalt — es wurde nach einer im Fenster angebrachten Jahreszahl 1481 errichtet — den übrigen, dem Andenken seiner Vorgänger (Dr. Kunhofer, Dr. Knorr) gewidmeten Chorfenstern bei St. Lorenz nicht unwürdig anreihte. Heute ist an dessen Stelle ein von dem Züricher Glasmaler und »Auralisten«, Jacob Sprüngli, 1601 gefertigtes Glasfenster getreten, das von dem ursprünglichen, wie es scheint, nur Fragmente (Gestalt des Propstes selbst unten links?) übernommen hat.

Es scheint in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir in jenem »Glaser«, der des Propstes von St. Lorenz Knecht (d. h. Diener) gewesen ist, also in Albrecht Söldner den Meister des alten Tucherfensters bei St. Lorenz vom Jahre 1481 zu sehen haben. Er dürfte wohl identisch sein mit jenem »Albrecht Sellner, glaser«, der 1489, zwischen März und 1. Mai, das Bürgerrecht in Nürnberg gegen Abgabe von 2 fl. Stadtwährung erhielt. (Vgl. Bürgerbücher Mscr. 235, Fol. 203b: Albrecht Sellner glaser [dedit] 2 fl. w. Am Rande »dabit«.) Er (Söldner) ist auch unzweifelhaft der Schreiber einer heute im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg aufbewahrten Dienstinstruktion für den Meßner von St. Lorenz aus dem Jahre 1493. (Verfasser hofft diese auch kunstgeschichtlich wertvolle Instruktion demnächst veröffentlichen zu können.)

[110]) Heinrich Spiler wird in den Ämterbüchern der Stadt Nürnberg in den Jahren 1396—1400, Konrad Spiler von 1417—1419 unter den »geschworenen« Maurern der Stadt genannt. Gern würde man in dem letzteren jenen Meister Konrad von Nürnberg erblicken, der von 1430—1438 das Langhaus der St. Michaelskirche in Schwäbisch-Hall erbaute (vgl. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III, S. 170) jedoch verbietet dies einstweilen der Mangel aller über 1419 hinausreichenden urkundlichen Nachrichten

a)

Der Rat der Stadt Nürnberg teilt dem Bischof von Eichstätt mit, daß Heinrich Spiler sich weigere, die Arbeit zu Spalt um den angebotenen Lohn zu fertigen. 1410, 29. Mai. Nbg. Briefbücher Bd. III, Fol. 47.

»[Dem] Bisch[ov] von Eystet.

Gnediger herr! als uns euer gnad verschr[iben] hat von Heinrich Spilers, des mawrers, unsers burgers, wegen um die arbeit zu Spalt, darum haben wir in ze rede gesatzt und er spricht, es hab euer gnad mit im davon geredt und im gepoten 16 lib[ras] von der rüten, aber es sei nicht verleitkauft [III]), noch habt [ir] im dheinen [= keinen] gotspfenning darauf geben, und der lon sei im ze klein und müg daran nicht gehaben und wer sein verderben, solt er den lon also nemen. und getrau euern gnaden wol, ir begert seins verderbens nicht; doch ob euer gnad kein begnügen daran haben wolt, wen ir dann mit euerm vollen gewalt zü uns schickt, dem wöllen wir von euern wegen gern eins rechten von im helfen, ob des euer gnad bedarf etc. dat. feria 5ª post Vrbani [1410].«

b)

Derselbe schreibt an den Nämlichen in der gleichen Angelegenheit. 1410, 2. Juni. Ebenda, Fol. 64.

»[Dem] Bisch[ov] von Eystet.

Gnediger herr! als uns euer gnad aber (= abermals) verschriben hat von H[einrich] Spilers, dez maurers, unsers burgers, wegen, also haben wir in besant und von euern wegen gar ernstlichen mit im geredt und als er klagt, daz es vaste sein verderben wer, haben wir im geheissen, daz er darum selber für euer gnade kumen und das bescheidenlich erzelen sülle und bitten mit ganzem fleizze, daz ir das gen im gnediklichen für ew [= euch] nemen wöllet und getrauen euern gnaden wol, ir begert seins verderbens nicht und seit darinne durch unsrer dienst willen gnedig. das wöllen wir etc. datum ut supra [= feria 2ª ante Bonifacii 1410].«

c)

Der Rat der Stadt Nürnberg schreibt der Stadt Weißenburg (i. B.) wegen eines dortigen Gefangenen, dessen Hinrichtung »die Spiler« verlangen. 1410, 9. Dezember. Nbg. Briefbücher im Kr.-A. Nürnberg, Bd. III, Fol. 97 b.

über Konrad Spiler. Möglicherweise ist an Konrad Grimm, der 1410—1426 oder an Konrad Gerung, der 1418—1445 in den Amtsbüchlein und Urkunden erscheint, zu denken.

[III]) d. h. durch Drangabe eines Leikaufs (eines kleinen Geldgeschenkes zum Vertrinken) verbindlich abgeschlossen.

»Weißemburg.

L[ieben] fr[eunde]. es sind für uns kumen etlich unser bürger und gesworn meister bei uns, mit namen Hans Mawrer, Herman Leitgeb, C[onrat] Grymm und Eb[erhart] Smit, von ein[e]s wegen der bei ew (= euch) zu vanknüzz kumen sei, den die . . Spiler zü berechten mainen [d. h. am Leben bestraft wissen wollen], und haben uns die egenanten vier meister gesagt bei iren aiden, daz sie dobei gewesen sein, daz die sache gütlich und freuntlich bericht sei mit der Spiler und andrer irer freunde gütem willen. nu hetten wir mit den Spilern, unsern burgern, selber gerne davon geredt, so sind sie zu der zeit nicht anheim und das verschreiben wir ew, daz sich euer weisheit dester bas darnach ze richten wiße. 1410, feria tercia post conceptionis b. Marie.«

d)

Schreiben desselben an die gleiche Stadt in dieser Angelegenheit. (Die Spieler wollen sich mit dem Verurteilten gütlich vertragen.) 1410, 11. Dezember. Ebenda, Fol. 98 a.

»Weißemburg.

L[ieben] fr[eunde]. als wir ew [= euch] nehst verschriben haben von des gevangen wegen bei ew von der Spiler wegen; also sind die Spiler sider zu uns herheim kumen und wir haben mit in selber davon geredt und etliche unsers rats darzü beschieden, daz man freuntlich darunter geredt hat, so verre, daz das aber gütlichen berichtet worden ist, also daz sie in bei leben beleiben laßen wöllen, nu rogamus, daz ir dem armen euern güten willen beweisen wöllet und besunder von des verpürggelts wegen, also daz er unser darinne genieße. das wöllen wir umb euer freuntsch[aft] etc. 1410, feria V^a^ post Nicolaij.«

e)

Das Landgericht zu Hirschberg (Oberpfalz) erkennt in der Klagesache »Maister Hainrich, des Spilers« zu Nürnberg gegen Jacob von Wolfstein [112]) zu Recht, daß diese am kaiserlichen Landgericht des Burggrafentums Nürnberg anhängig gemachte Klage dem Beklagten an seinen, erweislich im Lgr. Hirschberg gelegenen Gütern keinen Schaden bringen solle und was Kläger vor dem Landgericht zu Nürnberg an Rechten über diese Güter erlange, solle dem Beklagten »zwie als vil [= doppelt so viel] von dem Lgr. Hirschberg gegenüber Meister Heinrich Spiler zugesprochen werden. (Regest nach einer Urkunde vom 6. Juni 1412, veröffentlicht bei Rieder, Das Landgericht an dem Roppach in neuer urkundlicher Beleuchtung mit Exkursen über andere Landgerichte insbes. das des Burggraftums zu Nürnberg (57. Bericht über den hist. Verein zu Bamberg, 1896, S. 85 und 86.)

112) Der Grund der Klage ist nicht angegeben.

f)

Beatrix, Meister Konrad Spilers zu Nürnberg Ehefrau, klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters zu Wachenroth[113]). 1418, 2. März. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 202, Fol. 197b.

»Judicium in castro[114]) in Nüeremberg feria quarta ante dominicam letare [14]18.

Frau Beatrix, Meister Con[rat] Spiler zu Nuer[emberg] eliche wirt[in], klagt auf alle die gut und recht, die Vlr[ich] Vogler seliger, ir vater, gehabt und gelaßen hat zu Cleinwachenrode[113]) und mit namen das erb und erbrecht, das er doselbst gelaßen hat und wo er icht geh[abt] und gelaßen hat, es seind hauser, hofe, wisen....

dieselben gut seind ir und seinde auch ir veterlich und muterlich erb und seind sie auch anerstorben von dem obg[enanten] irem vater seligen und muter, sunder so sei si der als wol ein erb als Contz Vogler, ir bruder, und hab sich der nie verziegen noch aufgeben, uber das helt ir derselb Contz Vogler dieselben gut vor und will ir die nicht lassen volgen und enget und irret sie daran, auch helt er die ir vor ferlichen mit gewalt und on recht. violatio 200 guld. et kunts[chaft].« [C. Vogler behauptet, er hätte diese Güter, die sein Vater verkauft habe, aus fremder Hand. Das Gericht erläßt Beweisurteil über die Herkunft der Güter.]

g)

Konrad Spiler klagt von Konrad von Küdorff einen rückständigen Arbeitslohn ein. 1419, 28. August. Ebenda, Fol. 438b.

»Judicium in castro in Nür[emberg] feria secunda post Bartholomey anno [14]19.

Mayster Concz der Spiler de Nür[emberg] [clagt] ad Contzen von Kuedorff den eltern pro 30 gld. lidlons, die er umb in verdienet hat mit mauren, die helt er im vor und dorzu hat er in auch vormalz dorumb für dicz lantgericht geladen, des er auch schaden genomen hat. violatio 20 gld.«

112.

Stain, Hermann, Maler in Leipzig, 1493, siehe Ryß, Kaspar, Briefmaler in Nürnberg.

Straßburg, Schwartzinger, Fritz, Seidensticker von —, s. bei diesem.

113.

Sumenhart, Adam, Kartenmaler in Nürnberg. 1487. Gümbel, Nr. 273 (1484).

113) Wachenroth in Oberfranken an der Reichen Ebrach, die den Markt in Groß- und Kleinwachenroth teilte.

114) d. h. auf der Burg.

Schuldanerkenntnis. 1487, 19. September. Libri Conservat. 1, 320 a.

»Adam Sumenhart, Kartenmaler, Anna uxor, confitentur unverscheidenlich für sich und alle ir erben Hannsen Tucher und seiner gesellschaft 50 fl. r. und 3 ort ...« [Folgt die Festsetzung der Zahlungsfristen.] IV a post Lamperti [14]87.

114.

Thibolt (Tybolt), [Fritz], Maler in Nürnberg. 1392—1414. Gümbel Nr. 70, 1388—1400.

a)

Wird wegen eines Vergehens bestraft. 1392/93.

»Item r[ecepimus] von Thibolt Moller 3½ ℔ haller von unzucht [115]) wegen.« Nürnberger Jahresregister, Bd. I, 1392/93, Fol. 496 a. Einnahmen von »Buß und Unzucht.

b)

Zahlt an die Stadt Nürnberg einen Zins von seiner Wohnung auf dem Turm »ob der trenk (Tränke) am sand«. 1401. Städt. Zinsmeisterbücher im Stadtarchiv Nürnberg 1 a, Fol. 2 a.

»Item Tybolt Moller dabit vom turn ob der trenk am sant 1 guld[en]. dedit 1 gulden.«

c)

Desgleichen. 1414. Ebenda, 1 b, Fol. 9 a.

»Turres Sebaldi. Item Tibolt Moller dabit 1 gul[den] von aim turn. uxor dedit 1 gul[den].«

115.

Thomas, Maler in Nürnberg. 1490.

a)

Wird in einen Streithandel mit den Vormündern der Kinder Hs. Wasserbeckens wegen einer Schuld von 8½ fl., »so er von wegen Hannsen Schwanfelders innen hat«, erwähnt. 1490, 12. März. Libri Conserv. 3, Fol. 27 b.

b)

Wird mit einer Buße von 10 Schillingen belegt. Nbg. Stadtrechnung 1490/91, Einnahmen von »Buß und Unzucht«, Fol. 11 a.

»Item [recepimus] 10 β [von] Thoman Maler«.

115) Nicht im jetzigen Sinne, sondern für Ungebühr, Ungehorsam gegen die Stadtgesetze, Raufhandel usw. gebraucht.

116.

Trautt, Hans, von Speyer der Jüngere, Maler zu Nürnberg.

a)

Ist in einen Rechtsstreit wegen verweigerter Annahme eines (Mal-) Bretts verwickelt [116]). 1494, 31. Januar oder 1. Februar. Libri Conserv. 4, Fol. 12 a.

»In der sache Hannsen Trawtten von Speyr contra Rupprecht Colberger ist nach verhörung [der] clag, antwurt, red, widerred, der verhorten zeugen sagen und allem furpringen zu recht erkannt: der clager neme das brett oder tafel pillich wider an und vertrag sich der antwurter mit dem clager um seinen lon pillich nach zimlichen dingen und, wa sie sich also mitainander nicht vertragen möchten, so neme pillich ir jeder ainen maister, die sie deshalb gegenainander verhorten, und, was die zwischen in sprechen wurden, dabei belib es aber pillich. per die vier geschworen fronboten.

b)

Erhält vom Rate der Stadt Nürnberg eine Summe für Ausbesserung von Wappenschildern. 1496, zwischen 24. Febr. und 16. März. Nbg. Jahresregister 5, Fol. 211 b.

»Item [dedimus] 10 schillinge H[ans] von Speyr vmb beßrung etlicher Schilt.«

c)

Ist in einen Streithandel mit Diepolt Zeller in Eichstätt verwickelt. 1499.

»Her Gabriel, bischof zu Eystet... ein furderbrif Diepollten Zeller wider meyster Hansen Trawt«. Einlaufregister des Nürnberger Rats, 1495—1500, Mskr. 815, Fol. 212 a, 1499, zwischen 23. Januar und 20. Februar [117]).

d)

Ist in einen Rechtsstreit mit dem Schreiner Hans Mullner verwickelt. 1499, 29. Mai. Libri Conserv. 5, Fol. 178 b.

---

116) Einen bemerkenswerten Beitrag zu dem hier (und unten bei c) berührten, bisher noch recht wenig bekannten Thema des Verhältnisses zwischen den Malern und ihren »Schreinern«, die für sie die Malbretter, dann die Altargehäuse, soweit diese reine Schreinerarbeit und nicht etwa künstlerisches Schnitzwerk waren, lieferten, geben auch zwei, offenbar zusammenhängende Ratsdekrete vom 8. und 16. Juli 1482. Sie lauten: Item den malern ist vergönnt und zugeben, das sie in ire heuser schreinergesellen nemen und inen geheuse, tafeln und anders, zu irem hantwerk dienende, in irer coste arbaiten laßen mögen. act. feria 2ª Kyliani (= 8. Juli) [14]82. Nbg. Ratsbücher Bd. 3, Fol. 201ᵇ.

Item mit den schreinern reden der gesellen halb, die den burgern in den heusern arbaiten, die sie understeen zu meiden und zu strafen etc., und in zu sagen, das ein rate ob sölichem irem fürnemen kain gefallen habe, mit begere dem abzusteen bei vermeidung eins rats strafe. Jacob Grolandt. act. feria 3ª post Margr[ete] (= 16. Juli) 1482. Ebenda, Fol. 202ᵇ.

117) Die Antwort des Rates habe ich bei »Malernamen Nr. 76« mitgeteilt.

»In der sach Hannsen von Speyr contra Hannsen Mullner, schreiner, um $10^1/_2$ fl. ist zu recht erkant: der clager hab um die 10 fl. pillich sein vollung und getorst (getraue) der antworter mit seinem aid und rechten beteuern, das er dem clager den andern halben fl. nicht schuldig wer, so were er, im den zu bezalen, nicht schuldig. getorst er aber solchen aid nicht zu tun, so hett der clager darinn auch zu im sein vollung. per scabinos. 4a post Urbani 1499.«

117.

Trolling(er), Ulrich, Kartenmaler. 1464—1487.

a)

Kauft vom Nürnberger Rate eine Ewiggilt. 1464, 18. Juni. Nbg. Ewiggeltbuch im Kr.-A. Nbg., 1426—1500, Nr. 606.

»Vlrich Trollinger, Cartenmaler, hat kauft 28 guldein ewigsgelts landswerung um 616 guldein derselben werung etc. act. secunda post Viti. m. [14]64«

[Darunter eine Bemerkung der Losungsstube, daß sie dieses Ewiggeld am 13. April 1478 abgelöst und Trollinger die Ablösungsumme selbst in Empfang genommen habe.]

b)

»Vlrich Trolling, kartenmaler« verkauft am Eritag nach St. Jörgentag (= 24. April) 1487 an Hanns Decker sein Erbrecht an einem Hause zunächst an Cuntz Wenntzels, des Goldschmids, Haus gelegen, um 152 fl. rh. mit der Bedingung, daß Käufer an Sigmund von Ketz, Maler, und Margreth, deßen Ehefrau, in deren Eckhaus und Hofstatt daran gelegen jährlich $2^1/_2$ fl. Stadtwährung. zahlen sollen; auch solle genanter Sigmund v. Ketz an die Eigenherrin jährlich 8 fl. Stadtw. Eigenzins zahlen. Libri lit. 3, Fol. 199 a.

118.

Tungolt, Hans, Maler in Nürnberg. 1493. Gümbel Nr. 79 (1485).

»Hanns Tungolt, der maler«, Bürger zu Nürnberg, und Barbara, dessen Ehefrau, kaufen von Dorothea Boggelhawer, ihrer Schwiegermutter und Mutter, das Erbrecht an einem Häuslein beim Wöhrder Thürlein, dessen Eigenherr Hans Tucher auf St. Aegydienhof ist, um 60 fl. rheinisch sexta post Francisci [= 11. Oktober] 1493. Ferner quittieren sie über den Empfang des der Barbara Tungolt angefallenen, väterlichen Erbteils. Endlich verzichten die Eheleute gegen Zahlung von 10 fl. rh. auf ein Abkommen, nach welchem genannte Barbara Boggelhawer ihren Sohn Sebald »funf jare zu dem malerhantwerk zu inen versprochen hat«. Libri lit. 10, Fol. 79 b ff.

[118]) Vgl. meinen Aufsatz: Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts (Rep. f. KW. XXIX) unter: Ulrich, Schnitzer 1455—1491. Über die Amtsobliegenheiten dieser markgräflichen »Schnitzer« oder Bogner vgl. oben bei Mathes, Schnitzer.

119.

Ulrich, markgräflicher Schnitzer in Ansbach[118]). 1491.

a)

Dessen Schwiegersöhne erbitten in der Streitsache des Markgrafen Friedrich von Brandenburg gegen die Erben Ulrich Schnitzers [wegen eines Hauses zu Ansbach (vgl. u.)] von dem kais. Landgericht des Burggrafentums Nürnberg Aufschub der Entscheidung bis zum nächsten Gerichtstermin. 1491, 21. Februar. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 120, Fol. 26 a.

»Judicium am montag nach Invocavit zu Onoltzpach [14]91.

Heintz Snitzer und Nickel Smidt als tochtermenner Vlrich Snitzers bitten schub bitz zum nechsten lantgericht, ir miterben zu ine zu bringen, der gewalt sie dann itzundt nit haben; wollten si weiter darnach uff m[eines] g[nedigen] herren anwalts furbringen sich hören lassen nach gelegenheit der sachen, in getr[auen], ine werd solichs in recht erk[ant]. [Der] Anwalt meins gnedigen herren getraut, [dass] nit not sei, das ymant mere darzu verkundet werde, dann in der sach kuntschaft gehoret [sei] durch bevelch meines gnedigen herren, so dieselbig eroffnet, werde herkummen und gestalt der sachen wol vermerkt. stet zu r[echt].«

b)

Verhandlung vor dem gleichen Gericht in der Klagsache Markgraf Friedrichs von Brandenburg gegen die Erben Ulrich Schnitzers wegen eines diesem angeblich nur für Lebzeit eingeräumten Hauses. 1491, 6. Juni. Ebenda, Fol. 32 b.

»Judicium in Onnolczpach nach corporis cristi am montage [14]91.

Anwalt m[eines] g[nedigen] herrn sagt: Mathis Snitzer hab irn gnaden anbr[acht], wie das Vlrich Snitzern seligen ein behausung sein lebtag und nit furter oder lenger zugesagt sei worden und, so derselbig mit [tod] verschieden, das dan ir gnad ime als irer gnaden snitzer solich haus auch wolten zusagen und untertenich machen. das doch ir gnade nicht hab tun, sunder herkumen der sachen ferner erfaren wollen, deßhalben dann Mathis Snitzer etlich zeugen fur ir gnaden gestalt, die ir gnade habe verhoret und furter die sachen zu rechtlichem entscheidt für dits irer gnaden lantgericht urteiler und rete bevolhen.

[Die] erben Vlrich Snitzers haben reden lassen, es sei saltzam zu hörn, das man sol kuntschaft hörn in einer sach, die in das recht nit kummen, darzu auch den parteien nit verkundet sei und in der hauptsach gesteen sie nit, das immer [= jemals] beibracht werden möge, das Vlrich Snitzer das haus nit lenger, dan sein leptag lang sei gegeben, sundern solich haus sei ime angeslagen worden an 60 fl., die ime m[ein] alter g[nediger] herr selig sei schuldig gewest. referiret sich

an ein register des Clemenn. und daruber [hab er] ob 50 fl. daran verbauet, darnach sei ime irrung gescheen eines prunnen halben, darumb ein gutlicher spruch bescheen, in laut eines spruchbr[ieves], in gericht gelegt, und baten den zu verlesen, das ist bescheen und darauf ferner die meinung geredt worden daraus zu vermerken, das das imė nicht zu einem leipgeding sei gegeben worden.

Anwalt m[eins] g[nedigen] herrn: er hab bevolhen dem Nordlinger in den registern zu suchen, der das getan und nicht finden mogen, des mog man ine darin hören, damit er woll abgeleint haben, das es ime nit umb ein schulde sei gegeben. sein gnade habe auch bevolhen, die zeugen zu verhören; finde man dan in der besage der zeugen, das das haus nit seiner gnaden sei, woll sein gn. das auch den erben nit nemen etc. und der vertrag, der des prunnen halb bescheen, geb den erben keinen zugang (= rechtliche Handhabe). [Nach weiterer Rede und Gegenrede beschließt das Landgericht, beide Parteien sollen weitere Kundschaft beibringen.] [119])

120.

Unger, Martin, Seidennäher in Nürnberg. 1393/94.

Entwirft und fertigt das Reichsbanner. Nbg. Jahresregister Bd. I, Fol. 552 a, zwischen 17. Dezember 1393 und 14. Januar 1394.

»Item dedimus 5 ℔ und 16 β haller dem Mert[ein] Vnger, seidennetter, um des reichs panyr ze machen und ze entwerfen.«

121.

Veit, Maler von Dinkelsbühl. 1434.

Erscheint als Beklagter. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 203, Fol. 183 a.

»Judicium in Kadoltzpurg feria 2ª post Michahelis [14]34.

Albrecht Ebner von Nur[emberg klagt] auf zwei güter zu Leyröde (heute Larrieden, Mittelfr. Bez.-A. Feuchtwangen) gelegen und zwei güter zu Meschleinsperg (h. Metzlesberg gleich. Bez.-A.), die Feytten Mollers von Dinckelspuhel seind und was darzu geh[ört] und wo er sust icht [= etwas] hat in dem lantgericht des burggrafentums zu Nur[emberg] etc.«

122.

Volck, Hanns, Bildschnitzer in Schwäbisch-Hall, 1475, siehe Has, Jordan.

123.

Walch [Konrad], Maler in Nürnberg. 1442. Gümbel Nr. 283 (1443 bis 1455).

[119]) Über den Ausgang der Sache fehlen weitere Nachrichten.

Bessert die Gemälde des Rathaussaales aus. 1442, zwischen 30. Mai und 24. Juni. Nbg. Jahresregister IV, Fol. 464 a.

»Item [dedimus] 10 schillinge dem Walch maler von der ratstuben oben an der deck und süst an etlichen angesichten zu erleuchten und zu bessern.«

124.

Walther, Maler zu Nürnberg. 1254—1263.

a)

»Walther Maler« ist neben einer Anzahl von Edlen, dem Schultheiß und andern Bürgern zu Nürnberg Zeuge in der Schenkungsurkunde vom 22. Juni 1254, durch welche Hilpolt von Rotenberg dem St. Klarakloster zu Nürnberg Güter zu Mittelrüßelbach schenkt. (Kopialbuch des Klosters St. Klara, Ms. 660, Fol. 6 b ff.)

b)

»Waltherus dictus Maler« (in der deutschen Version »Walther maler«) ist neben dem Schultheiß und andern Nürnberger Bürgern Zeuge in einer Urkunde vom 15. März 1263, in welcher Cunradt von Reysech seine Güter daselbst dem Klarakloster übergibt. (Ebenda, Fol. 71 a ff.)

125.

Widman, Ulrich, Maler in Bamberg. 1489—1494.

a)

Dessen Ehefrau Kunigunde klagt auf 102 fl., welche Bischof Georg von Bamberg beim Rate der Stadt Bamberg hinterlegt hat und die ihr durch Erbgang angefallen sind. 1489, 12. Oktober. Bamberger Gerichtsbücher Nr. 713, Fol. 75 b.

»Judicium provinciale, am montag nach Dyonisi (14)89 gehalten etc.

Kungund, Vlrichen Widmans, malers, bürger[s] zu Bamberg, eeliche haüsfraue, clagt auf solche hundert und zwen gülden, die weylent der hochwirdig fürste, bischove Jorg loblicher gedechtnüs, des hofs halben zu Streübling hinter einen rate zu Bamberg gelegt hat, umb das der halpteil solcher 100 güldein ir erblich und sust in craft einer ubergabe, durch ir miterben gescheen, zustünde; zu solcher irer erbschaft und gerechtigkeit mocht sie nicht komen on ger[ichts] hilfe, in getrauen, ir wurde dorumb zu obgemelten gulden verholfen, sovil und recht were, dampnum 20 güld.«

b)

Dieselbe klagt auf Herausgabe eines brüderlichen Erbteils. 1494, 25. Februar. Ebenda, Fol. 287 b.

»Judicium provinciale am dinstag nach s. Mathiastag oder nach dem sontag Reminiscere genant in der vasten (14)94.

Kungund Selmanyn, meister Vlrich Widmans, malers, eeliche hausfraue, und Kungunde, Hansen Glansters von Leiterpach eliche wirtin, clagen auf alle gutere und recht, so weilent Hanns Seelman, ir bruder, zu Ebensfeld auch Brechting in den dorfern dorumb in den marken und anderswoe in meins genedigen herren von Bamberg lande und gebite bei seinem leben gehabt und nach seinem tode verlaßen, und [die] itzunt sein gelaßene wittib inhat, es sei haus, hofe etc., umb das der genant Hanns Selman ir leiplicher naturlicher bruder von vater und muter gewesen und on leibserben mit tode verschieden sei, darumb sie vertrauen, seiner verlassen güter die nechsten naturlichen miterben seyn und mögen zu solcher erbschaft, sovil in nach anzal doran gepurt, nicht komen on hilf des gerichts, in getrauen, in werde dorumb zu obgemelten gutern verholfen, solang und vil bis sie ires geburenden teils davon entricht oder vergenugt werde[n], dampnum 200 gulden.«

126.

Wiener, Michael, [Kartenmaler in Nürnberg]. 1432. Gümbel Nr. 288 (1422—1447).

a)

Der Nürnberger Rat schreibt an den Bischof von Bamberg wegen eines dem Kartenmaler gehörigen Hauses zu Bamberg. 1432, 22. Oktober. Nbg. Briefbücher 10, Fol. 71 b.

»Herrn Anthonien, bischof zu Bamberg!

Gnediger herr! als eur hoch [wirdigkeit] uns verschriben hat von herrn Heinrich von Aufseß und unsers burgers, des Junkmans eidem, als von eins hauses wegen, gelegen zu Bamberg etc., das haben wir wol vernomen und eurn gnaden zu lieb haben wir denselben burger Micheln Wyener genant besandt und fleißig darumb zu rede gesatzt, der hat uns geantwurt, wie er dasselb hause vor etwie vil zeiten redlich gekauft und bezalt hab und im auch gefertigt und verschriben worden sei nach des gerichts recht daselbst zu Bamberg, darein im der vorgenant herr Heinrich, als derselb unser bürger meint, unpillich einfell und irrung tu... [Wiener sei bereit, die Sache »in dem gericht zu Bamberg, da auch dasselb hause ligt«, zum rechtlichen Austrag zu bringen. Habe aber Heinr. v. Aufseß noch weitere Ansprüche an Wiener, so solle er ihn vor des Reiches Richter in Nürnberg belangen; der Rat werde ihm gerne zu seinem Recht verhelfen.] dat. ut supra = feria IV^a^ post XI^M^ virginum [1432] [120]).

b)

Wird wegen Mißhandlung eines alten Malers bestraft. 1441. Nbg. Jahresregister Nr. 12.

[120]) In gleicher Weise wurde an Heinr. von Aufseß geschrieben.

»Item [recepimus] 5 ℔ novi vom Michel Wiener von eins maulstreichs wegen, den er eim alten maler tet.«

127.

Wiener, Sigmund, Kartenmaler in Nürnberg[121]). 1460—1468.

a)

Wird wegen Zückens einer Waffe bestraft. 1460, zwischen Stadtrechnungen XIV, Fol. 10 a.

»Item recepimus 2½ ℔ novi vom Sigmund Wiener von werzuckens wegen.«

b)

Schwört aus dem Gefängnis der Stadt Nürnberg, in welches er wegen Mißhandlung seines Vaters Michael Wiener geworfen wurde, Urfehde und gelobt die Stadt 3 Jahre zu meiden. 1462. Kanzleiformelbuch, Mskr. 346, Fol. 110 a.

[Formel der Urkunde,] So einer sein vater mißhandelt, wie er sich verschreiben muß der gefenknus halben.

Ich Sigmundt Wyener, burger zu Nurmberg, verjehen und bekennen uffenlich mit diesem brief: wann ich mich wider veterliche treu und liebe gehen Michel Wieder (!), meinen vater, als ein ungehorsam sun mit menigfeltigem frevel und unpillichem mutwillen vil und oft verhandelt und vergeßen habe, darumb ich dann in der fursichtigen, ersamen und weisen burgermeister und rates zu Nurmberg, meiner lieben herren, venknuss komen pin, die mich dann nach gestalt solcher verhandlung an meinen glidern wol gestroft haben mochten, denn das sie meins gemelten vaters und ander meiner herren und frunden fleissig und ernstlich pete darinne angesehen und mich unversert meiner glider aus solcher fenknuß gelaßen, sunder von sölchs frevels und mutwillens wegen irer stat drei jar und 8 meil hindan on gnade verweist haben. [Folgt das eidliche Gelöbnis, sich für die Gefangenschaft weder an der Stadt noch seinem Vater zu rächen, die »pusse« (d. h. die dreijährige Verbannung) zu vollbringen und während dieser das Recht nur vor des Reiches Richter zu Nürnberg zu suchen.]

c)

Der Rat schlägt die Bitte des Verbannten um Erlaubnis zur Rückkehr zwecks Verkaufs seiner Häuser ab. 1468, 7. November (Ratsbuch 1 c, Fol. 51 a).

»Item als Sigmund Wynner, Cartenmoler, herein mit schriften begert hät etc., ist seinem boten geantwort, wie im ein rat vormals geantwort habe, das

[121]) Sohn des vorigen.

er einem rät nach seiner begangen mißetat nit füglich sei in ir stat, habe er aber heuser hie zü verkeüfen oder zu rechten, das mocht er tün durch sein volmechtigen anwalt, des würd im vergonnt und gestat, so viel und recht sei. actum feria secunda post omnium sanctorum [1468].«

128.

Wilhelm, Friedrich, Steinmetz aus Nürnberg, zu Ansbach. 1453 bis 1459.

a)

Der Rat der Stadt Nürnberg teilt der Stadt Amberg mit, daß sie gegen F. Wilhelm, ihren zurzeit abwesenden und ungehorsamen Bürger, der einen Amberger vor das Landgericht des Burggrafentums Nürnberg geladen hat, einschreiten wolle, sobald sie desselben mächtig sei. 1453, 4. Juli. Nbg. Briefbücher 23, Fol. 249 a.

»Amberg

Lieben freunde. wir haben uf euer schreiben, uns nechstmals von euers burgers Spechwerndleins wegen zugefugt, Fritzen Wilhelmen, unsern bürger, von einer ladung wegen, am lantgericht des burggrafentums Nüremberg fürgenomen, antreffend, denselben unsern bürger, nachdem und er die zeite bei uns nicht anheim gewesen, sunder in des landschreibers arbeit zu Amerndorf gestanden ist, bei seinem eide herheim gevordert, in meinung in von solichem seinem furnemen zu weisen. derselb unser bürger nu ausgetreten, uns ungehorsam erschinen und bei dem genanten lantschreiber, so wir vernemen, in geleite ligend ist, darum wir zu den dingen nach euer begerung so fürderlich nit getun mügen, als uns dann euch zu willen wol gelangt. würd es sich aber also begeben, das wir neher zu im gedenken möchten, so wollten wir uns darinne halten, das euer freuntschaft wol vermerken wurde, das wir an solichem seinem fürnemen kein gevallen hetten.....« [feria IV^a Udalrici 1453.]

b)

Derselbe fordert Fritz Wilhelm auf nach Nürnberg zurückzukehren. 1453, 5. Juli. Ebenda, Fol. 249 b.

»Unserm burger Fritzen Wilhelmen, maurer.

Lieber Fritz! dein schreiben, uns itzunt auf soliche vordrung, so wir dich bei den pflichten, so du uns gewant bist, zu zweien maln herheim gevordert haben, zugefüget, haben wir wol vernomen und nimpt uns solich dein schreiben nit unpillich frembde, sunder vermeinen, du werest pillich gehorsam erschinen, dieselb dein pflicht angesehen, denn wir fordern dich abermals bei deinem eide, das du dich zustunde nach angesicht diß briefs her zu uns fügest, unser meinung zu vernemen. hast du dann darum icht einrede, das wollen wir alsdann auch gerne hören und uns darinne gepürlich halten.... feria 5^a post Vdalrici.«

c)

Derselbe bittet Engelhart von Absberg Fritz Wilhelm zu veranlassen, von seiner Klage gegen die Stadt Amberg abzustehen. 1454, 27. Juli. Ebenda, Bd. 24, Fol. 292 a.

»Engelhart von Absperg.

Erber und vester! euer schreiben, uns jetz zugefügt, Fritzen Wilhelmen, steinmitzen, antreffend, haben wir mit seiner inhalt wol vernomen und, wann nü der gemelt Fritz noch unser bürger und von uns ungeurlaubt ist, wir auch mit dem durchleuchtigsten fürsten, unserm gnedigen herrn, dem pfalzgraven in freuntlicher einung sind, so gebürt im je nicht, sein sachen sölicher massen gein den von Amberg, seiner gnaden leut, fürzenemen, noch uns, dem unsern das zu tün, zü verhengen... [Bitten, den Wilhelm zu unterweisen, sich gemäß seinen Bürgerpflichten zu halten.] feria VI^a post Jacobi [1454].«

d)

Tritt als Kläger gegen die Stadt Amberg auf. 1459, 26. November. Manualien des kais. Lgr. des Brgftms. Nbg., Literalien Nr. 119, Fol. 380 b.

»Judicium in Onoltzpach feria secunda post festum s. Katherine [14]59.

Man sol verkünden und gebieten burgermaistern, rate und gemainer stat zu Amberg, das sie sich der acht, darein sie von clag wegen Fritzen Wilhelms des steinmetzen zu Onoltzpach mit recht kommen sind, in 6 wochen und 3 t[agen] benemen und zu gehorsam dem gericht komen. wo sie des in der gemelten frist nit . . .[122]) so wurde furter mit der aberacht zu ine, wie recht ist, gerichtet.«

Wilhelmstorff, Georg Maler von —, s. Georg Maler von Wilhelmstorff.

129.

Winterberg, Michael der Ä., Kartenmaler in Nürnberg. 1443. Gümbel Nr. 290 (1441).

Bittet den Rat der Stadt Nürnberg, nach Feucht ziehen zu dürfen, da er infolge der Predigten des Capistranus gegen das Handwerk des Kartenmalens sich in Nürnberg nicht mehr ernähren könne. 1452. Urk. der D. Laden Nr. 321.

»Gnedigen, erbern und weisen, lieben herrn! als dann der andechtig vater [d. h. Capistranus] und ander prediger hie in der stat gepredigt haben, wie ich mit meinem hantwerk kartenmaln mein sele gegen got nicht bewarn müg, also hab ich ganz davon gelaßen und ich kan kein ander hantwerk, damit ich mich mit meinen kinden hie ernern mag, und ich pit eür genade gar demütiglichen, ir wöllt mir ein gnedigs urlaub geben gen Feucht zu ziehen und doselbst zu sitzen und mir dannoch mein burgerrecht hie laßen wolt, so wolt ich mein losung dannoch gerne geben, als

[122]) Die beiden folgenden Worte unleserlich.

ob ich hie in der stat seße, und ich getrau eürn gnaden wol, ir versagt mir diser pete nicht, daz wil ich mit meinem weibe und kinden gen got ümb eür aller gnade gerne verdinen und begere ein gnedige antwort, wann ich doch an [= ohne] eurs weisen rats wißen nicht hinausziehen wolt. Michel Winterpergk
kartenmaler.

130.

Winterberg, Michael der Jüngere, Briefmaler in Nürnberg. 1497—1512.

Kauft im Jahre 1497 das Haus des Briefmalers Hans Paurs (vgl. bei diesem), dessen Eigenherren Hans und Ulrich die Stark sind, und wohnt daselbst bis zu seinem Tode 1512. 1513 wird seine Witwe in dem Hause wohnend genannt. Starksche Rechnungsbücher, Salbücher Nr. 285 e, 1497—1513.

131.

Wolgemut, Michael. 1480—1493.

a)

Besitzt Gaststallung für 6 Pferde. 1480. Pferdebüchlein vom Jahre 1480. (Mskr. 785 im Kr.-A. Nbg.) Viertel am Milchmarkt. Cap[itaneus]: Hanns Schonpach.

»Michel Wolgemut [hat stallung zu] 6 pf[erd].«

b)

Desgleichen 1482. Reygister der stallung auf den thwrnyr. Sebaldi. Capitaneus w. o.

»Michel Wolgemut 6 pferd.«

c)

Wird von Prior und Konvent des Predigerklosters zu Speyer als ihr Vertreter zur Einbringung einer Schuldforderung an Hans Ehenfelder (den Seidensticker?, vgl. Nr. 18) zu Nürnberg aufgestellt. 1493, 26. April. Libri Conserv. G, Mscr. 447 a, Fol. 222 a.

»Hanns Ehenfelder confitetur herrn Weypprecht Herttrich, doctor der hailigen geschrift und prior des convents zu Speyr, brediger ordens, und demselben convent 117 guldin, so im etwan bruder Jorg Tawb, conventpruder daselbst zu Speyer, gelihen hat, und solch jetz gemelte summa dem gemelten prior und convent zu bezalen von dem erbtail, so er von seinem vater und mutter wartent were, also wen sie mit tode abgangen weren, das dan der gemelt prior und convent von seinem erlebten erbtail erste bezaler vor jederman sein solten und, ob sich begeb, das dem gemelten Ehenfelder zu seinem leibgeding (Leibrente) zu Weißenburg oder sunst durch ainige vertrag mit den von Weyssenburg icht zustende, wie vil das were, das

daz auch dem gemelten convent an seiner schuld bis zu volliger bezalung zusteen und werden solt . . und soliche schuld auf jetz gemelt zil einzupringen hat der benant prior von sein und seins conventz wegen bevolhen und gewalt gegeben Michl Wolgemut und Sewolt Ehenfelder. testes rogati herr Enndres Tucher und Michel Pa[u]mgarttner. sexta post Georii [14]93.«

132.

Zerer, Hans, Seidensticker von Nürnberg. 1454 †.

Dessen Witwe klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters. 1454, 5. August. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken Nr. 537, Fol. 391 b.

»Margareth Zererin, Hannsen Zerers, des Seydenstickers, seligen von Nuremberg eeliche witwe« klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters Peter Lenglein usw.

133.

Zimmerman, Heinrich, Maler in Bamberg. 1471.

Klagt für seine Mutter auf gewisse ererbte Güter zu Hittendorff. 1471, 1. Oktober. Bamberger Gerichtsbücher Nr. 716, Fol. 128 a und 152 b.

»Hittendorff.

Anno domini 1471 feria 3. post festum Michaelis.

Heintz Zymmerman, Maler, clagt auf alle guter und recht, die Hermann Knorr und Hanns, sein bruder, zu Hittendorff etc. haben, umb das sein mutter einen gleichen erbteil bei in hab, von Heintzen Kuderenn, irem bruder seligen, gehabt hat und noch hat, das die obgenannten ir brüder inhaben, der als gut ist als 400 gulden; kons on ger[icht] nit bekomen. Besched[igung] 400 gulden, d[ingt] I[m] b[eßerung] s[eines] s[pruchs].«

»Hittendorf

Anno domini 1471 Feria 3 post Michaelis.

A[nleit]brief [123]) Heintzen Zimmerman uff Heintzenn Knorrn gelaßenne guter zu Hittenndorff.«

Zirndorf, Meßner, Heinrich, Maler in, siehe Meßner, Heinrich, Maler in Z.

134.

Zwyrschwager, Konrad, Kartenmaler in Nürnberg. 1491.

»Cuntz Zwyrschwager, kartenmaler in der Fröschaw, confitetur hern Peter Harsdorffer dem Eltern fur Petter Enngler 92 gld. rein. . . . zu bezaln.« . . . [Setzt seinen Bruder, den Bader, zum Mitbürgen.] »act. sabato post Johannis baptiste (= 25. Juni) [14]91.« Conserv. Nr. 3, Fol. 252 a. Am 15. November gl. Jahres geloben dies Heintz, Cuntz und Hanns die Zwirswager, gebrüder, nochmals. Ebenda Fol. 280 b.

[123]) Gerichtlicher Einweisungsbrief.

NACHTRAG.

Pauer, Hans, Steinmetz von Ochsenfurt in Nürnberg. 1458.

Stiftet ein Marienbild in die Losungsstube des Rathauses.

»Item 4 ℔ novi 12 schillinge für das geheuse zu vaßen und moln zu dem Mariapilde, das ein werkman [124]) in die losungstuben gab, als im das burgerrecht geschenkt warde.« Nbg. Stadtrechnungen Nr. 13, Fol. 90 b, 1458, zwischen 19. Juli und 23. August.

WÜRZBURGER MEISTERNAMEN.

B. Würzburger Meisternamen. Nr. 1—39.

1.

Adam, Maler von Würzburg, 1443 †.

Johannes Marstaller, »visirer (d. h. Aichmeister) zu Wertheim«, bestimmt letztwillig, wie es bezüglich seiner Hinterlassenschaft zwischen seiner zweiten Ehefrau Else, »Adam Mollers von Wirtzpurg seligen tochter«, und den Kindern erster Ehe gehalten werden solle. U. a. setzt er fest, daß sein Sohn Hanns erster Ehe, falls er »glaßwerck (d. h. der Glaserei oder Glasmalerei) oder visirem, einem oder in beiden, nachginge«, allen »werckgetzügk, der dortzu gehört«, zum voraus empfangen solle. 1443, in die Dorothee (= 6. Februar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken Nr. 532, Fol. 313 a.

2.

Albrecht, Steinmetz zu Mainbernheim. 1414—1426.

a)

»Albrecht Steynmitz, werckman vnd burger zu Meynbernheim«[125]), und dessen Ehefrau Kunigunde übergeben dem Rate zu Mainbernheim ihr Haus beim Pfarrhof daselbst gegen die Verpflichtung, ihre Gläubiger zu befriedigen. (Mainbernheimer Stadtgerichtsprotokoll, beglaubigt vom Rate zu Iphofen am Samstag nach Pauli Bekehrung [= 27. Januar] 1414. Vorgelegt und bestätigt in der Sitzung des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken zu Würzburg am 2. September 1414, auf Antrag

[124]) Unter diesem »werkman« dürfte unzweifelhaft der Steinmetz Hans Pauer von Ochsenfurt verstanden sein, den Konrad Roritzer im Jahre 1458 zu seinem Vertreter in der Leitung des Chorbaues von St. Lorenz in Nürnberg bestellte. (Gümbel, Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467, Rep. XXXIII, 37.) Der Nürnberger Rat beschenkte ihn am Freitag vor Pfingsten (19. Mai) 1458 mit dem Bürgerrecht. Vgl. Pergam. Bürgerbuch Mskr. Nr. 230 im Kreis-Archiv Nürnberg, Fol. 4^b: Hans Pawer von Ochsenfurt ist burger worden feria 6^a ante penthecostes. Nichil dedit.

[125]) Im 15. Jahrhundert reichsfreies, aber im Besitze verschiedener Pfandherrn (Würzburg, Nürnberg, Böhmen) befindliches, seit 1525 markgräflich ansbachisches Städtchen sö. von Kitzingen.

Engel Schultheiß' und Heintz Weigerheims, Bürger zu Mainbernheim. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken Nr. 522, Fol. 314 b.

b)

Derselbe wird wegen einer Schuld verklagt. 1414, feria secunda post dominicam Cantate (= 7. Mai). Ebenda Nr. 522, Fol. 259 a.

»Hanns in der Clingen clagt etc. zu Meister Albrechten, etswann gesessen zu Bernheim, auf sin leibe und auf sin gute und auf allez, daz er hat in der stat und in der mark zu Bernheim etc. etc., und mit namen auf sin hus, gelegen in der stat zu Bernheim, und auf vier morgen wing[arten] in der mark daselbst gelegen etc. actio, daz er im schuldig ist 24 guld. und im auch geret hat, mer zu bauen in sinem hus zu Kitzingen und begert darum ger[ichts] etc.«

c)

Derselbe verteidigt sich gegen den Vorwurf des Diebstahls. 1414, feria 2ª post Andree (= 3. Dezember). Ebenda, Fol. 358 a.

»Wir Engelhart von Eberstein, tumherre etc., [Landrichter des Herzogtums Franken], tun kunt etc., daz fur uns kame in gericht Meister Albrecht Steinmitz von Bernheim, als in Hanns glaser von Kitzingen und Kannengißerlin, sin husgenoß, beschuldigten, by [= wie] das er by nacht daselbst zu Kitzingen uff dem Mayn von und uff dem floße dilen gestolen solt haben. des wer er unschuldig und wer in des zihe und wolt auch dafur kumen, wie die ritter erkennten, das rechte wer. darnach fr[agten] wir die ritter . . ., die teilten einmuticlichen uff ir eide: seitdemmole, das der meg[enant] Albr[echt] steinmitz fur ger[icht] kumen wer, ungebunden und ungefangen und do stunde, als ein freier francke, torste er [= getraue er sich] darzetreten und swern mit sein eins hant, das er megenanten vitzigs und limunds unschuldig wer mit reten, mit teten on aller slacht g[everde], und darumb, so ist im mit urt[eil] von ger[ichts] wegen ein fride gebannt worden und gebiten auch allermenіclichen bestetlichen etc.«

d)

Derselbe wird verklagt. 1426, feria tercia post Epiphanias dom. (= 8. Januar). Ebenda, Nr. 528, Fol. 242 b.

»Herman von der Tanne zu Wirtzpurg clagt etc. zu Meister Albrechten, steymitzen zu Bernheim, uf sin leib und uf sein gut und uf alles, das er hot in der stat und mark zu Bernheim.« (Klagegrund nicht angegeben.)

e)

Seine Witwe Kunigunde wird mit einer Klage gegen die Stadt Mainbernheim abgewiesen. 1438, quarta post Katherina (= 26. November).

»Kunne Steymetzin zu Rimper (h. Rimpar) wonhafftig« klagt für sich und ihre Tochter gegen den Rat und die Bürger von Mainbernheim, weil letztere sie unrechtmäßigerweise ihres Gutes und ihrer Habe, die sie und ihr Hauswirt selig, »der ir (d. h. der Stadt Mainbernheim) werckman vnd Steynmetz gewesen sey«, gewonnen haben, entsetzt und sie aus ihrem Haus und Hof »gestoßen« habe. Darauf legen die Beklagten eine Urkunde vor, wonach die Eheleute vor dem Stadtgericht zu Iphofen ihre Habe und Güter um der Schulden willen, »die in (d. h. ihnen, den Mainbernheimern) der vorgenant ir Steynmetz schuldig sey bliben«, dem Rate zu M. »eingegeben und eingesetzt« haben (vgl. oben unter a). Diese Schulden seien noch immer nicht vollständig getilgt. Die Klägerin wird abgewiesen und verurteilt, die noch ausstehenden Schulden zu bezahlen. Ebenda Nr. 531, Fol. 306 b.

3.

Apel, Maler in Würzburg. 1434.

Wird auf Herausgabe eines Erbteils verklagt. 1434, feria IV[a] ante penthecostes (= 12. Mai). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher Nr. 529. Fol. 319 a.

»Item in der sache, als Peter Schrötel zugesprochen und geclagt hat zu und nach allen den gütern, die Margret Mertzin, sein anfraue (= Großmutter) selige, gehabt und nach irem tode gelassen hat, daran ine Apel möler enge und irre, und bat darumb ger[ichts], dȧs verantwurt Apel moler, wie im dieselbe habe die genant Margret Mertzin, sein swiger (= Schwiegermutter) selige, bei lebendigem irem leibe gesunt leibs und gemütes etc. vor dem lehenherren und andern biderleuten und offenem notarien und gezeugen . . . ufgeben und vermacht habe umb irs leibs narung, darumb er sie dann ire lebtage ziehen und halten solle . . .« [Er weist ein Urteil des Würzburger Stadtgerichts zu seinen Gunsten vor, wogegen P. Schrötel einwendet, er habe das Stadtgericht nicht »ungezwungenlich« gesucht; dieses hab auch kein Recht gehabt über Erb und Eigen zu richten. Die Richter verschieben das Urteil bis zum nächsten Tag.]

[Darunter Fol. 319 b]: »Item die sache zwischen Apel malern und Peter Schrötel ist ufgeschlagen bis zum nehsten gerich[t] und sollen dieweil besehen, ob sie sich gütlichen mögen geeinen, doch unschedlichen dem landgericht an sinen rechten«[126]).

Archshofen, Peter, Bildschnitzer in, siehe Peter, Bildschnitzer in Archshofen.

Bamberg, Hans von, Steinmetz, siehe Peter von Kreglingen, Steinmetz.

4.

Berchtolt, Seidensticker in Würzburg. 1404—1406.

[126]) Weitere Akten über die Sache liegen nicht vor.

a)

»Item Crafft, Sydensticker, hat ein verzig (Verzicht) geton veterlichs und müterlichs erbe gein Meister Berchtolt, sinen vater. 1404, feria 2ª ante Letare« (= 3. März). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher Nr. 519, Fol. 100.

b)

»Meister Berhtolt, sydensticker, vnd Margrete, sin eliche wirtin« richten einen gegenseitigen Erbeinsetzungsvertrag auf. 1406, 5 a post purif. Marie (= 4. Februar). Ebenda, Fol. 182.

5.

Breunig, Hans, Glaser in Würzburg. 1454.

Tritt als Kläger auf. 1454, dinstag nach Reminiscere (= 19. März). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 537, Fol. 314 a.

»Hans Brewnig, glaser, burger zu Wirtzpurg, clagt uf alle die gut und habe, die Hanns Schrötel hot in der stat und mark zu Wirtzpurg.«

(Wird auch noch 1467 als Beklagter in den Lgr.-Protokollen, Bd. 548, Fol. 115, erwähnt.)

6.

Caspar Maler zu Würzburg[127]). 1402.

Gegenseitiger Erbeinsetzungsvertrag mit seiner Ehefrau Elisabeth. 1402, 18. Oktober. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtums. Franken, Standbücher 518, Fol. 109 b.

»Wir Heinrich von Wiczleuben, tumherr etc., tun kunt etc., das fur uns kamen in gerichte die bescheiden lute Caspar Moler und Elspeth, sin eliche wirtin, do sie beide von gotes gnaden libs und mutes [gesund] woren und wol gein und gestin mochten mit gutem frieen willen und unbezwungenlichen und gaben ir eins dem andern recht und redlichen und unwiderrufenlichen mit dem allerbesten rechten,

[127]) Es könnte dies der Vater des unten (vgl. Nr. 24) aufgeführten Malers Konrad sein, dessen Vater Caspar, moler, genannt wird, sowie der Margaretha Malerin, die in zweiter Ehe mit dem Maler Hans Kegel von Fulda (vgl. bei diesem) verheiratet war. Allerdings müßte man annehmen, daß er in zweiter Ehe eine Katharina geheiratet hätte, die ihrerseits nach dem Tode des Malers Kaspar einen Maler Reinhart geheiratet habe. Unter dieser Voraussetzung ergäbe sich folgender Stammbaum:

Kaspar Maler
Ehefrauen 1. Elisabeth,
2. Katharina (2. Mann: Reinhart, Maler, † ca. 1449).

von 2. Konrad (Cuntz) und Margaretha † 1455
1. Ehemann ?
2. Hans Kegel, der Maler.

von 1. Claus. Margaretha. Cristlein, verh. mit Matthies, dem Schreiner (vgl. Nr. 24, lit. h.)

so si das immer geton kunden und kraft und macht hette, alle ire gute, die si izunt haben oder noch gewinnen, es sie erb, eigen, lehen oder varnde hab, klein und gross, pfening oder pfenings wert . . .; also wanne ir eins nicht enist und abegangen ist, daz danne daz ander, daz do lebendig blibt, der izgenanten gut aller sich underwinden und underzihen sol und mag mit sinem eigen gewalte on gerichte und onderklagten dinge und dobi gerucklichen und mit gemachen sizen sol ewiclichen und di nuzen und nissen sol und domit tun und lassen nach sinem besten willen genzlichen und gar on alles geverde. die wingartengut alle haben sie einander ufgegeben mit dem munde und auch verschoßen mit handen und mit halme. daruber haben sie uns bede gelobt etc. dat. feria quarta proxima post Galli [= 18. Oktober] etc.« 1402.

7.

Dietrich Maler (in Würzburg?). 1420—1426.

a)

Das kais. Lgr. des Hzgtms. Franken lädt Barbara von Rieden vor, um wegen der Schuldforderungen Dietrich Malers zu verhandeln. 1420, 20. November. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 526, Fol. 93 a. »Frau Barbara von Rieden! als ir vormals mit Dietrichen Maler ein hindergang [128]) zu erbern luten getan habt und die sache, nach dem und [= wie] es dann bewort und in des lantgerichtsbuch begriffen, nicht zu ende komen ist, hat uns derselbe Dietrich ernstlich angerufen und gebeten, das wir im um sein anspruch gen euch rechts helfen wollen und darumbe so setzen wir euch tage züm rechten uff montag nechst vor s. Lucien tag und als lang da[s]elbe gericht wert. solichs gerichts wißet also zu warten. wann tetet ir des nicht, so würden wir darumb zu euch richten nach erkenntnusse der ritter und als recht were.«

b)

Der kais. Landrichter weist Dietrich Mäler in die Besitzungen seiner Schuldnerin Barbara von Rieden zu Esleben und Versbach ein. 1422, feria tercia post Viti (= 16. Juni). Ebenda, Fol. 250 b.

»Wir Frid[rich] [Schoder, Domherr, Landrichter des Herzogtums Franken,] tun kunt mit disem brieve allermeniclich: als vor uns am lantgericht zugesprochen hat Dietrich Mäler der erbern frauen Barbara von Rieden umb funfzig guld. rinischer, die si sinem vater seligen schuldig beliben were und umb funfzig gulden derselben werung, die er von verzugs wegen der vorgenanten summ schaden genomen hette, und im die vorgenant frau Barbara, dem obgenanten Dietrich, umb sollich sein anspruch nicht embrochen [129]) noch fur den schaden nach erkenntnuße der rittere komen, sundern im rechten seumig worden ist, darumbe so haben die rittere,

[128]) = Ersuchen um schiedsrichterliche Entscheidung.

[129]) Jemandem um etwas enbrechen = gerichtlich davon losgesprochen werden.

die recht vor uns sprachen, der mererteile, erkant auf ir eide, das der obgenant Dietrich Meler fur die obgeschr[iben] summe 50 guld. heubtschuld und 50 guld. schadens recht und redlich erfollet, derwunden und erklagt habe alle die gut, die die obgenant frau Barbara gehabt und noch hat in den dorfern und marken Eslewben, Versbach und im herzogtum zu Francken.« [Folgen Formeln.]

c)

Barbara von Rieden klagt gegen Dietrich Meler auf den Hornlinshof etc. zu Esleben. 1423, feria secunda post Quasimodogeniti (= 12. April). Ebenda, Fol. 298 b.

»Frau Barbara von Rieden clagt zu Dietrich Melern uff sin lib und sine gut und uff die clag und erfollung, die derselb Dietrich getan hat uff die güt, gelegen zu Verspach und in Eyslewben etc., und mit namen uff den Hornlins hofe, gelegen zu Eyslewben, uff den pfarrer daselbst etc.«

d)

Heinrich von der Tann, Chorherr zu Würzburg, klagt auf den gleichen Hof, den früher Hanns von Rieden, jetzt Dittrich moler besaß bzw. besitzt. 1426, 26. Februar und 18. März. Ebenda, Nr. 528, Fol. 257 b.

»Her Heinrich von der Tanne, tumherre zu Wirtzpurg, clagt uf den hof, gelegen zu Eyßleben, (der Hannsen von Riden selign etswan gewest ist und) [130]) den Dittrich moler itzunt innehat mit allen seinen nutzen etc.«

e)

Dietrich Meler (!) gibt die früher Barbara von Rieden gehörigen Güter zu Eslewben, Verspach etc. Heinrich von der Tann, Chorherr zu Würzburg, und Melchior von der Tann auf. 1426, feria secunda ante Palmarum (= 18. März). Ebenda, Fol. 270 a.

Einersheim, Hans, Maler zu, siehe Hans, Maler in Einersheim.

8.

Ewalt, Maler in Hohestadt. 1470.

Wird in einem Prozesse erwähnt. 1470, montag vor Dionysii (= 8. Oktober). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 551, Fol. 173 a.

»Contzen Wurtzburgers clage, auf Ewalt Molers zu Hohenstat [131]) habe und gut gescheen, ist Hansen Bengeln, Hansen Kolern, Heintzen Kunkeln und Clausen Fulden an irer gerechtigkeit, die sie vormals daruf erstanden haben, unschedlich zu sein erkant, bissolange sie des solche ire gerechtigkeit zum nehsten lantgericht furbracht haben. und sie vermainen die noch in diesem gericht furzu-

[130]) Das Eingeklammerte im Original wieder gestrichen.
[131]) Wahrscheinlich Hohestadt, Pfarrdorf bei Ochsenfurt.

bringen. haben ir gerechtigkeit furbracht und ist ine an irer clage, am dorfgericht angefangen, unschedlich erkant zu sein.«

9.

Ewolt, Maler [in Würzburg?]. † 1438.

Anna Wagnerin, Tochter des vor sieben Jahren verstorbenen »Ewolt Moler«, klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters in dem Dorfe Ötwichßhusen [132]), die ihre Schwester, Herman Zeidlers von Kitzigen Ehefrau, an sich gerissen hat. 1445, sexta post Katherine [= 26. November]. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 532, Fol. 369 b.

Fulda, Kegel, Hans von —, siehe Kegel, Hans von F.

10.

Golthamer, Andreas, Steinmetz in Würzburg. 1401—1419.

a)

»Meister Endres Golthamer vnd (!) steinmetz vnß[ers] Herren von Wirtzburg« tritt als Kläger vor dem kais. Lgr. des Hzgtms. Franken auf. actum etc. 1401, feria tercia ante festum penthecost[es] (= 17. Mai). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 517 a, Fol. 28 a.

b)

Wird verklagt. 1402, feria IV^a post diem b. Bonifacii [= 17. Mai]. Ebenda, Nr. 518, Fol. 73 b.

Hans Ruel von Kitzingen claget zu Meister Endresen Golthamer, gesessen [zu] Wirtzburg, und auf allez, daz er hat in der stat und in der marke zu Wirtzburg etc., und mit namen auf ein hus und hofreit, gelegen zu Ballenburg etc.

c)

Streit zwischen »Andres Golthamer« und Hans Vssenheim, Chorherr zu Haug in Würzburg, wegen 6 Morgen Weingärten »am Grinberg«. 1403, feria V^a post Petri et Pauli (= 5. Juli). Ebenda Nr. 519, Fol. 20 a.

d)

Streit zwischen Johanna Ruel und »Endres Golthamer« wegen eines Hauses zu Clinenprunbach. Der Abt von Kloster Bronnbach [133]) soll diesen entscheiden. 1404, feria IV^a post omnium sanctorum (= 3. November). Ebenda, Fol. 107 b.

[132]) Spätere Namensformen Etwashausen, Eptshausen, ein Vorort von Kitzingen am rechten Mainufer.

[133]) Ehemaliges Zisterzienserkloster an der Tauber, heute im Badischen, Kreis Mosbach.

e)

Verkauft an die Rittergesellschaft der Fürspänger[134]) sein Haus zu Würzburg bei der Frauenkapelle. 1411, 12. August. (Mskr. Nr. 497 im Kr.-A. Nbg., Fol. 95 a.)

»Ich Andreas Steinmetz Goltthamer genant bekenn und tun kunt offenlichen mit disem offen brief gein allermeniglichen, daz ich recht und redlich verkauft und zu kaufen geben han dem erbarn und vesten ritter herrn Dyttrichen Fuchss gesessen zu Walburg mein haus in Wirtzburg gelegen bei unser frauen capellen um 100 guter reinischer guldein, das er kauft hat von sein und der gesellschaft wegen mit dem furspan einem iglichen cappellan zu der pfrunt, die die vorgenanten geselschaft mit dem furspann gestift und gemacht haben zu unser lieben frauen cappellen zu Wirtzpurg . . . [Folgt Bestätigung über den Empfang des Kaufpreises.] zu urkund han ich gepeten die erbern und vesten junkherr Haintzen Fuchs von Scheinfelt und Jorgen Beheim, das sie zu bekenntnuße aller obgeschriben sachen ire insigel haben gedrucket unden in disen brief . . . [Beide bestätigen dies.] der brief ist geben etc. 1411, auf die nechsten mitwochen nach s. Lorentzen tag.«

f)

Seine Klage auf einen Hof zu Cleinen Ylsengaden soll dem Pfandbesitz eines Anderen unschädlich sein. 1419, 27. Juli. Ebenda Nr. 523, Fol. 259 b. 1419, feria quinta post Jacobi apostoli.

Item die clage, die Endres Golthamer tut uff den hof zu Cleinen Ylsengaden, sol Cuntzeln Schetzlin an seiner pfantschaft und rechten daran keinen schaden fugen noch brengen[135]).

11.

Hänslein Maler in Würzburg. Siehe Wolfflin Maler.

12.

Hans, Maler zu Craintal [Kreyental]. 1438. Siehe Peter, Bildschnitzer zu Archshofen.

[134]) Eine von einer Anzahl fränkischer Adeliger (den Familien Seinsheim, Seckendorf, Fuchs, Egloffstein usw.) im Jahre 1392 begründete Rittergesellschaft, die ihren religiösen Mittelpunkt in den Frauenkirchen zu Nürnberg und Würzburg hatte, wo abwechselnd die feierlichen Totenämter für die Verstorbenen gehalten wurden. Im Jahre 1409 wollten die Fürspänger — so genannt nach ihrem Gesellschaftszeichen, einer goldenen Spange — einen Altar für die Frauenkirche zu Nürnberg machen lassen; der Nürnberger Rat schlug dies aber ab mit der Begründung, »daz der (sc. Altar) nicht wol stat (Platz) darinn gehaben künn« (Nbg. Briefbücher, II, 79 b).

[135]) Im Jahre 1427 klagt ein Fridrich Golthamer von Gerolzhofen auf die Hinterlassenschaft seiner Schwester Katharina Mercklin in Geroldshofen, insbesondere auf den Erbteil, der ihm von Vater und Mutter sel. angefallen ist, welchen diese Katherina »eingenomen« hat (Standbücher Nr. 528, Fol. 179 b). 1434 wird ein »Fridr. Golthamer« als Stadtschreiber zu Windsheim genannt. Möglicherweise war dieser ein Sohn des also vielleicht 1427 schon verstorbenen Endres G.

13.

Hans, Maler zu Einersheim. 1457.

Tritt als Kläger auf[136]). 1457, 26. September. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 538, Fol. 495 b.

»Hans Moler zu Eynerßheim[137]) clagt zu und nach allen den gütern und habe, die er und Margreth, sein elich hausfrau, gehabt, zu einander bracht und, was sie bisher miteinander gewonnen, ererbeit und noch haben in dem dorf und mark zu Eynerßheim und in dem herzogtum zu Franken, . . .«

14.

Hans, Maler von Koburg. 1432.

Tritt als Eideshelfer auf. 1432, quinta ante Vrbani (= 22. Mai). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 529, Fol. 245 b.

»Item als Lyebin Wernherin von Kiczingen ein recht gein Hansen von Butlach erteilt ist selbdritt[138]), als vor herkomen ist, das hat sie wolfurt mit Heinczen Spißsmit und Hannsen Moler von Coburg, daruf der obg[enant] Hanns mit tr[euen] globt hat, die egenant frauen furbas unangelangt von solcher sach wegen zu laßen.«

15.

Hans, Maler in Neustadt a. Saale, siehe Konrad, Maler in Neustadt a. S.

16.

Hans, Steinmetz in Würzburg. 1469.

Dessen Schwiegervater, Hs. Frölich, klagt auf landgerichtliche Bestätigung einer von Meister Hans im Jahre 1468 vorgenommenen Erbteilung. 1469, 6. November. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 550, Fol. 469 und 470.

»Wir Jorge von Elrichshusen, [lantrichter des herzogtums Franken bekennen,] das fur uns kam in gericht Hanns Frolich, burger zu Ochsenfurt, zeigt und weist einen usgesniten zettel einer teilunge, die Hans Steynmytz, burger zu Wurtzpurg, Hansen, Endresen und Marxen, seinen leiplichen sünen, die sein vordere eliche husfrau selige mit ime gehabt hat, solle gegeben haben, von wort zu wort also lautende: zu wißen, das meister Hans steynmetz zu Wurtzpurg ein gruntteilung getan hat mit seinen dreien sunen, die er mit der vordern seiner husfrauen seligen gehabt hat von veterlichen und mütterlichen erbteile, inmaßen wie hirnachgeschr[iben] stet. doch also was dem genanten meister Hansen zu Anna, der itzigen seiner husfrauen, Hansen Frolichs tochter, von irem vater worden und

[136]) Um was die Klage sich eigentlich dreht, ist aus der Fassung des Protokolls nicht recht ersichtlich.

[137]) = Einersheim, Marktflecken an der Bahnlinie Neustadt a. A. — Kitzingen, vormals Regierungssitz der gräflichen Herrschaft Limpurg-Speckfeld.

[138]) d. h. nachdem der Klägerin gestattet ist, ihren Rechtsanspruch mit ihrem und zweier Eideshelfer Eid zu bekräftigen.

wartende ist, desgleichen was meister Hans von allen anfellen wartende ist, sollen sie beide, mitsampt Jorgen und Marle, ir beider kinder, und ob sie in kunftigen zeiten icht mer kinder miteinander gewonnen, habende und gewertig sein on geverde. geschehen am montag nach Petri cathedra [= 8. August] etc. 1468. item die guten, die meister Hans zu Kongßhofen liegende hat, es seien ecker oder wiesen, die sollen also beieinander liegen bleiben drei jar, doch in solcher maß und form, als ob sie geteilt wern, also das die kint iren zweiteile, was sich darauf gebürt, zu verlegen und meister Hans, ir vater, den dritten teile; desgleichen sol den kinden die abnutzung von denselben erben, furbehalten ir zweiteil, werden und der vater aber seinen dritteil davon nemen on geverde. were es aber, das man solche guten in der zeit mit rate guter freunde anwerden und verkeufen wurde, so solte es aber dermaßen damit gehalten werden: die kinde den zweiteil und der vater den dritteile nemen on geverde. Item der hof zu Wirtzpurg, zu dem reichen Gering genant, den meister Hans inngehabt und noch innenhat, dorinn sol meister Hans noch sitzen bleiben, und die nehst komenden dreu jare nach datum dieser zetel ungeteilt ußensteen, inmaßen die guten zu Kongßhofen. aber was meister Hansen zu zins darus gefellet, die sullen Hansen, seinem sune, zudienen und ime gereicht werden zu seiner nottorft on geverde. und in welcher zeit aber todsfelle, das got mit seinen gnaden lange verhalten wolle, zwischen meister Hansen und seiner husfrauen gescheen wurden, so mag man wol gloßen (= losen) umbe die und andere guten, die dann ungeteilt blieben sind. wurde aber der itztgenant hof verkauft in der zeit, so sollen der kinder vormund aber den zweitteil und der vater den dritten teile daran haben und nemen on geverde. item als die weingarten auch geteilt worden sind, ist der weingart am Stein gelegen fur ein wale dargelegt worden. item ein weingart in der trebenklingen, des seindt vier morgen, ist zinseigen, der ist der zweiteil dargelegt [worden] für die andern wale. item der dritteile des itztgeschr[iben] weingarten und sunst $1^1/_2$ morgen, auch in der trebenklingen in sunderheit gelegen, ist die dritt wale. solch obgeschriben weingarten sol meister Hanns in rechtem baue haben dreu jare und sich der abnutzunge ganz gebrauchen. umbe dieselben abnutzunge sol er Endresen und Marxen bei ime halten und ine hunger und frost büßen auch doheim zu Wirtzpurg zu schule halten verlegen . . .« [Folgen noch weitere Bestimmungen über die Entschädigungen, die Meister Hanns den Kindern für einbehaltenes Getreide, Zinn (»46 pfunt laütters zins«) und Hausrat zu bezahlen schuldig ist.] »und [sc. Hs. Frolich] ret daruf mit fursprechen, wie er den [zettel] wolt confirmiren und bestetigen und hett er in den pfarren zum tume zu Wirtzpurg, zu Ochsenfurt und zu Frickenhußen uf offnen canzeln verkunden laßen uf das, ob imands icht dorein vermant zu reden oder zusprechen, der mocht das uf dis gegenwertige lantgericht tun als recht were, getrauende, wir solten den billich bestetigen. also meldet Hanns Steynmitz obgenant mit fursprechen, wie er den verlesen zettel uf seinem werde besteen ließ und ret

nichts dawider den zu bestetigen, aber es weren etliche stucke noch verhanden, in dem zettel nicht bestimt und an die teilung gehorende, als nemlich 9 gulden von seiner muter sel. herkomen, zwue egerten, etlich werggezeug und sein harnasch; getraut, das solchs seinen kinden zu gut auch solt geteilt werden. dawider Hans Frölich getraut, dweile Hans Steynmitz diz verlesen zettels nicht in abreden were, wir solten den billich bestetigen, erfunde sich dann icht mer ungeteilts, wer er gewillet, seinen teil anstatt der kinde davon zu nemen. . . des fragten wir die ritter, die damals recht vor uns sprachen; teilten einmüticlichen uf ire eide: wir solten den obgemelten zettel billich bestetigen. dweile auch Hans Steynmitz bekent, das die obberurten stucke noch ungeteilt weren, so solt man die nochmals teilen nach lands recht. und ob sich hirnach icht mer erfunde, das noch ungeteilt were, solt auch solchermaßen geteilt werden, hirumben so confirmiren etc. ut in forma. zu urkund etc. dat. 2ª post omnium sanctorum anno [14]69.«

17.

Hanns von Bamberg, Steinmetz in Würzburg, siehe Peter von Kreglingen, Steinmetz in Würzburg.

Heidingsfeld, Konrad von, Steinmetz, siehe Konrad, Steinmetz von Heidingsfeld.

18.

Heinrich, Parlirer in Kitzingen. 1447.

»Meister Heinrich Barlirer [von Kitzingen]« klagt namens seiner Ehefrau und deren Geschwister auf die Hinterlassenschaft seiner Schwiegermutter Ella Wolfflerin zu Kitzingen, Otwigßhausen, Alberhofen etc. 1447, montag vor Pfingsten (= 22. Mai) und mitwuchen nach Jacobi (= 26. Juli). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 535, Fol. 128 a und 147 b.

19.

Helmerich, Fritz, Steinmetz in Würzburg. 1434.

Erbeinsetzung. 1434, feria tercia post vincula Petri (= 3. August). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken. Standbücher 529, Fol. 348 a.

»Item Geysel Vngerin zu Würtzpurg hat ufgeben und vermacht Fritzen Helmerichen, dem Steynmetzen zu Würtzpurg, nach irem tode alle ire gute etc., nichilo dempto.«

20.

Herman, Maler in Neustadt a. Saale. 1461.

Schließt mit seiner Ehefrau Katharina einen gegenseitigen Schenkungs- und Erbeinsetzungsvertrag. 1461, montag nach s. Dorotheen tage (= 9. Februar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 544, Fol. 273b.

139) Ein Konrad Helmreich von Rothenburg o. T. (?) wird als Steinmetz in den Baurechnungen von St. Lorenz zu Nürnberg 1462 und 1463 aufgeführt (vgl. Rep. f. KW., Bd. XXXIII, S. 46).

»Wir die schopffen am rate der stat Newenstat unter Salczperg bekennen und tun kunt mit disem briefe gen allermeniglichen, das fur uns kamen und gestanden sein die bescheiden leute, Herman moller, unser mitburger, und mit ime Kathrein, sein eliche wirtin, und sie gaben und vermachten alda vor uns, eins dem andern, unbezwungenlichen, mit gutem freien willen alles, das es jtzunt hat oder noch miteinander gewinnen, es sei hause, hofe, acker, wisen, weingarten, pfennig oder pfennigswert, clein oder groß, wie das alles namen hat, besucht und unbesucht, nichts ausgenommen, on alles geverde. und also gabe und vermacht ir eins dem andern in solcher masse und weis, als obgeschriben stet, also welchs ir eins ehe[r] abginge von todes wege, dann das ander, so solt das ander, das noch bei dem leben were, bei den mergenanten gutern geruenlichen sitzen, im und seinen erben die ewiglichen zu behalten, sich der beßern und gebrauchen nach seinem besten willen, damit ton und loßen, als mit andern seinen eigin gutern on geverde. und ir eins hat auch dem andern das ufgeben mit munde, hant und mit halme und haben sich des verschoßen, als sitlichen und gewonlichen ist im lande und herzogtum zu Franken: . . daruber so haben uns die obgenanten Herman Moller und Kathrein, sein eliche wirtin, mit guten, hantgebenden treuen gelobt, das obgenant geben und vermechnus unwiderrufenlichen, stete und veste zu halten . . .; sie haben uns auch mit fleis gebeten, das wir ine des briefe und insigel daruber gegeben haben. auch so bekenne ich obgnanter Herman moller, Kathrein, sein eliche wirtin, das diss obgeschriben geben und vermechnus mit unserm guten, freiem willen unbezwungenlichen geschehen ist; wir haben das auch mit guten, hantgebenden treuen Petern Schmide, jzunt burgermeinstere zu Newenstat, an sein hant gelobt, stete, veste und unverbrochenlichen zu halten, in der maß, als obgeschriben, on geverde. des zu warem bekantnus haben wir mit fleis gebeten die obgenanten schopffen, das sie ir, der stat, insigel um unser fleißigen bete willen an disen briefe gedruckt haben. und wir obgnanten schopffen bekennen, das wir unser, der obgenanten stat Newenstat, insigel umb der obgnanten Hermann mollers und Kathrein, seiner elichen wirtin, bete wegen mit guter kuntschaft an disen briefe haben tun drucken, der geben ist etc. 1461. Jare am freytag nach liechtmeß.«

Hohestadt, Ewalt, Maler in, siehe Ewalt, Maler in Hohestadt.

Iphofen, Peter, Maler von, siehe Peter, Maler von Iphofen.

21.

Kegel, Hans, von Fulda, Maler in Würzburg. 1454—1469 [140])

a)

Richtet mit seiner Ehefrau Margaretha [141]) einen Einkindschafts-

---

[140]) Bösch, Verzeichnis (s. Einleitung), S. 26. Vgl. auch Nr. 61 der Nürnberger Meisternamen.

[141]) Vgl. den Stammbaum bei Nr. 6.

vertrag[142]) auf. 1454, dinstag vor s. Bartholomeus tag apostoli (= 20. August). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 537, Fol. 398 b.

»Wir Heinrich [Truchses, tumherr zu Wirtzpurg, lantrichter des herzogtums Franken,] tun kunt etc., das fur uns komen in gericht Hanns Kegel von Fulde, der moler, burger zu Wirtpurg, und Margareth, sein eliche husfr[au], als sie beide von gots gnaden leibs und mütes gesunt waren, wol geen und sten mochten, und haben mit willen und wißen der nehsten frunde, Cleuslein, Margarethlein und Cristlein, der genanten Margarethen rechte und des obgenanten Hannsen stiefkinder, mitsamt den kindern, die sie itzundt miteinander haben und hinfür gewinnen mogen, zu einem kinde gemacht, gleichen teil an veterlichen und muterlichen guten und allen anfellen miteinander zu haben in gleicher weise, als ob sie alle von vater und muter rechte leipliche geswistere weren, ausgenomen ein silberin, vergulten gürtel, drei guldin ringe und ein karallein paternoster, das alles den obgen. Cleuslein, Margarethlein und Cristlein zu einem voraus sol volgen und werden, so es zu teilung und fellen kome, es wer denn, das die obgenante Margarethe, derselben kinder müter, soliche not betrete, das sie die obgerurten gurtel, ringe und paternoster müst angreifen zu irer notdürft, so solt sie des ganzen gewalt und volle macht haben on allerlei geverde. dorumb baten in die obgenanten zwei eelute mit furs. r[echen] zu fragen, ob dis ir vermech[t]nus also craft und macht hett und gehaben mochtl, de fragten wir die ritter, die desmals recht vor uns spr[achen], die teilten ei[n]müt[icich]s uf ire eide: sintmals, das es diselben eelute mit freiem willen unbezwungelich geton hetten und es auch in der pfarre zum tume uf offener cantzelen verkundiget were, als das mit dem verkundbrief genuglich und wol bewiset wart, darein dann nimands geret noch gesprochen hett, so hab es wol craft und macht und solle auch billich dobei bleiben. also haben uns dieselben eelute beide mit treuen an stap gelobt solch vermechtnus unverbrochelich zu halten . . . .«

b)

Derselbe wird von Cuntz, Maler, auf die Herausgabe eines seinen Stiefkindern zukommenden Voraus an Kleinoden belangt. 1455, quinta post Letare (= 20. März). Ebenda Nr. 538, Fol. 42 a.

»Wir Heinrich Truchses, [tumherr zu Würzpurg und landrichter des herzogtums zu Franken, bekennen], das für uns kame in gericht Cuntz moler und erzalt mit furspr[echen], wie Margareth, sein swester selge, mit Hannsen Kegel, irem hauswirt, vor uns am lantgericht ein vermechtnus geton hett, das die kinder, so sie mit irem vorderen huswirt sel. gehabt hett, mitsamt den kinden, die sie mit dem gen[anten] Hannsen Kegel hett oder hinfure gewinnen mocht, als ein kind sein solten[143]), gleichen erbteil miteinander zu haben zu glicher weise, als ob sie

[142]) Vertrag, wonach die Kinder aus einer früheren Ehe des Mannes oder der Frau mit den aus der zweiten Ehe vorhandenen oder zu erwartenden rechtlich gleichgestellt wurden.

[143]) Vgl. unter a.

alle von vater und muter rechte leipliche geswistere weren, doch also das der genanten seiner swester sel. erste kindere irer müter silberin gurtel, drei guldin ringe und ein korallin paternoster zu voraus volgen, doran des obgenanten Hannsen Kegels kinder keinen teil . . . haben solten. also wer nü die vorgenant sein swester sel. mit tode abgangen und der egen[ant] Hanns Kegel het sich irer geloßen gut und habe aller unterzogen und meint die cleinod . . . anzugreifen . . .« [Kläger beantragt, den H. Kegel zur Herausgabe dieser »cleinot«, dann der Kleider und des »gebende« seiner Schwester an die Kinder erster Ehe zu verurteilen. Kegel antwortet, die Kleider etc. seien nicht zu einem Voraus gemacht, die »cleinot« aber schon vor seiner Verheiratung mit des Klägers Schwester verpfändet worden. Das Gericht befiehlt Hs. Kegel, die »cleinot« einzulösen und bei einem Vertrauensmann zu hinterlegen, dagegen sollten die Kleider bei den anderen »gemeinen Gütern« bleiben, die Kegel, so lange er seinen Witwerstuhl nicht verrücke, zu seinem und aller Kinder Nutzen gebrauchen dürfe. Am Datum der Urkunde (vgl. oben) kommt Cuntz moler abermals vor Gericht und behauptet, Kegel habe die Kleinode noch nicht eingelöst und werde billig deshalb bestraft. Letzterer antwortet, daß er einen Teil eingelöst habe, den Gürtel aber ohne Schaden nicht habe einlösen können. Darauf wird ihm ein Eid zugeschoben, »das er seinen vermoglichen fleiß hett geton; was er dann in den dreien vergangen gerichten nicht geloset hett, das solt er nochmals losen hiezwischen und dem nechsten ger[icht].« Der Eid wird ihm vom Kläger erlassen.

c)

1459, 3. Juli, siehe Konrad, Maler in Würzburg, Lit. f.

d)

1465, 21. August, siehe Nikolaus, Maler in Würzburg.

c) I—III.

Prozeßakten des kais. Landgerichts des Herzogtums Franken in der Klagsache Hans Kegels, Malers zu Würzburg, gegen Georg von Fronhofen und dessen Mutter zu Bullenheim bzw. deren Erben wegen rückständiger Bezahlung für ein »bild«. 1468 und 1469.

I.

1468, samstag nach Dyonisii (= 15. Oktober). Protokolle des genannten Landgerichts. Standbücher 549, Fol. 201 a.

Hanns Kegel, maler, burger zu Wurczpurg, clagt zu und nach allen guten und habe, die Jorge von Fronhofen und seine mutter seligen gehabt und nach iren toden gelassen haben und Contz Fronhofer innenhat in dem dorfe und mark zu Bulnheim [144]) und im herzogtum zu Franken und dorumbe, wie ime der obgenant Jorge Fronhofer und sein mutter selige ein bild um 10 gulden und 2 pfunt ab-

[144]) Ein (vordem fürstlich schwarzenbergisches) Pfarrdorf in Unterfranken, Bez.-Amt Kitzingen.

gekauft haben, daran ime noch 32 pfunt unbezalt ußensteen. getraut, er solle sol[ch]er schulde mitsampt den scheden von iren gelaßen habe und gut ußgericht und bezalt werden und bat dar[umb] gerichts. [Fol. 202 a] das verantwort Peter vom Lande anstat Conr[aten] Fronhofers, wie die clage uf elmagen munt laut [145]), und getraut, er solle das darbringen, als uf elmagen munt recht ist. so das geschee, wolle er weiter antworten und sei das sein weiter antwort, wie er von seiner mutter und bruder seligen vor 20 jaren abgeteilt (d. h. mit seinem Erbteil abgefunden) sei und hab nicht[s] innen, das in gewest sei, so hab er auch nicht heißen machen [sc. das Bild] und sei an dem spruch nicht schuldig . . . [Das Gericht legt Konrat Fronhofer einen Eid auf, daß er zur Zeit, als die Güter der Kinder seines Bruders vom Kläger mit »fürbot«, Pfändung und Anleit« [= Besitzeinweisung] in Anspruch genommen wurden, nichts davon innegehabt habe. Am Montag nach Katherina 1468 leistet Konrad Fronhofer diesen Eid »gein Hansen Kegeln, malern, burgern zu Wurtzpurg«. Bezüglich der Ansprüche des Malers gegen Margaretha, die Witwe Georg Fronhofers, und deren Kinder erkennt das Gericht zu Recht: getorre (getraue sich) Margreth Fronhoferin mit irem eide beteuren, dass fürbot, pfant und anleit sie oder ire kinde in der pfarre zu Bulnheim nicht betreten haben, wolle dann der clager mit seiner clage volfüren (d. h. sie weiter verfolgen), so solle ers ine nach lantgerichts forme verkunden . . . verrer ist erkant, so es der kinder mutter verkundt, solle damit gnung zum rechten gescheen sei[n].

II.

1469, dinstag nach purificacionis (= 7. Februar). Ebenda, Bd. 550, Fol. 27 b und 29 b.

Hanns Kegel, maler c[lagt] zu und nach allen guten und habe, die Jorg Fronhofer und sein mutter seligen gehabt und nach toden verlaßen haben in den dorfen und marken zu Bulnheym, Berchtheim [146]) und im herzogtum zu Fr[anken]. und darumbe, wie ime die obgenanten Jorg Fronhöfer und sein mutter seligen ein bilde umbe 10 gulden und 2 pfunt abgekauft haben, daran ime noch 32 pfunt unbezalt ußensteen. getraut, er solle solcher schulde mitsamt den scheden von iren verlaßen habe und guten bezalt und ussgericht werden und bate dor[um] gerichts. [Fol. 29 b] das verantwort Peter vom Lande anstatt und mit gewalt Margr[eten] Fronhöferin, Jorgen Fronhöfers sel. verlaßen witwe, und ir kinde: nachdem der clager clage uf olmagen mund, so getraut er, das er solchen seinen zuspruch beweisen solle, als olmagen munds recht sei; so das geschee, behalt er seiner partheie sein einrede. dowider der clager, wie er einsmals hievor uf die gemelten gut bei der alten Fronhoferin seligen lebtagen ein clage angefangen hat, der wurde er durch die kriegs leufe verhindert, also das sie dorunter mit tode vergienge, dor[umbe] Oberßfelt

[145]) d. h. auf Großmutter und Vater laute.

[146]) Heute Herrnbergtheim, Pfarrdorf in Mittelfranken, Bez.-Amt Uffenheim.

wol wißen sei. darnach habe er die menner in dem dorf, dorein das bilde komen was, mit geistlichem gerichte angelangt, uf meinunge, das sie ime das bezalen sollen. also wurden sie von ime ledig geteilt und denselben menner[n], auch dem pfarrer sei noch wol wißen, das ime das bilde nicht ganz bezalt und das man ime die obgemelten schulde daran schuldig blieben sei und zeucht sich des an dieselben menner zu kuntschaft (= Zeugnis). die ist im erteilt furzubringen in 6 wochen und dreien tagen, den nehsten. kuntschaft actoris postea 2ª post Judica et quinta post misericordiam domini et ibi eciam ufslag.

III.

1469, samstag nach Andree (= 2. Dezember). Ebenda, Fol. 260 a.

Als Margar[et] Fronhoferin gein Hansen Kegeln uf diß enthaft lantgericht nicht erschienen ist, also ist erkant, das er seinen zuspruch uf sie erstanden habe.

f)

1469, 9. November, siehe Konrat, Maler in Würzburg sub. lit. h.

Kissingen, Zabelstein, Heinrich, Steinmetz in —, siehe Zabelstein, Heinrich.

Kitzingen, Heinrich Parlirer in, s. Heinrich Parlirer in Kitzingen.

Koburg, Hans Maler von —, siehe Hans Maler von Koburg.

22.

Koch, Nikolaus, Maler von Kitzingen [in Würzburg?]. 1469.

Schließt mit seiner Ehefrau einen gegenseitigen Erbeinsetzungsvertrag. 1469, freitag Scolastica (= 10. Februar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 550, Fol. 39 b.

»Claus Koch, maler von Kitzingen, et Barbara, uxor, condonaverunt omnia bona sua, doch so hat er usgenomen 60 gulden zu geben und zu bescheiden, wem, wenn und wohin er wil; ob er aber der solchenmaßen nicht verschaft, sollen die ir, obgenanten seiner husfrauen, zusampt dem andern bleiben. proclamatum in summo herbipolensi (d. h. im Dom zu Würzburg), Kitzingen et Hoheim nullo contradicenti. promiserunt ratificationem tenere.«

23.

Konrad, Maler in Neustadt a. Saale. 1461.

Klagt auf die Hinterlassenschaft seines Bruders Hans. 1461, montag nach Obersten (= 12. Januar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 544, Fol. 261 a.

»Cuntz Moller, burger und schöpff zu der Newenstat vnter Saltzperg, c[lagt] zu und nach allen den guten und habe, die Hans Moller, sein bruder seliger, gehabt und nach seinem tod gelassen, des sich Alheit, sein gelassen witwe, unterzogen [d. h. die — an sich gezogen hat] und innhat, alles in dem dorf und mark zu Mittelstrev und im herzogtum zu Franken etc.«

24.

Konrad, Maler zu Würzburg[147]). 1437—1471.

a)

Tritt als Kläger auf. 1437, quarta post Viti (= 19. Juni). Protokolle des kais. Landgerichts des Hzgtms. Franken, Standbücher 531, Fol. 175 a.

»Cuntz moller, burger zu Wirczburg, clagt zu Fritzen Richart, burger daselbist, und uff sin le[i]be und sin gut und alles, daz er hat in der stat und marg zu Wirtzburg und im herzog[tum] zu Fr[anken].«

b)

Klagt auf Herausgabe der Hinterlassenschaft seines Vaters Kaspar und Stiefvaters Reinhart der Maler. 1454, dinstag nach Sebastiani (= 22. Januar). Ebenda Nr. 537, Fol. 285 b.

»Cuntz moler, Caspar Molers[148]) seligen sone, c[lagt] zu und nach allen den guten und habe, die derselbe Caspar und Kathr[ein], sein eeliche hausfrau, sein leiplicher vater und muter, und Reinhart Moler[149]), sein stifvater seliger, gehabt und nach iren toden gelaßen haben in der stat und mark zu Wurtzpurg und im herzogtum zu Fr[anken].«

c)

Das Landgericht zu Würzburg verurteilt »Cuntz moler« und dessen Mutter [Katharina, vgl. b], Reynhart molers Witwe, dazu, die seit mehreren Jahren[150]) verweigerte Zahlung von 2 fl. jährlichen Zinses aus einem früher von Caspar moler sel. beseßenem Hause zu Würzburg am Markte, gleichwie solchen Zins genannter Caspar moler sein Leben lang und nach ihm Reynhart moler an Heintz Steller (der diesen Zins von der Stadt Würzburg kaufte) bezahlt haben, an die Erben des letzteren weiter zu entrichten. 1454, mitwuch nach purificationis Marie (= 6. Februar).« Ebenda, Fol. 291 a.

d)

1455, 20. März, siehe Kegel, Hans, Maler, lit. b.

e)

Gegenseitiger Erbeinsetzungsvertrag zwischen »Cüntz Moler zu Wirtzpurg« einer — und Claus, Margareth (Marlein) und Cristin, seinen Schwesterkindern andererseits. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 538, Fol. 210 b ff. 1456, tercia post dominicam Oculi (= 2. März).

---

147) Siehe Bösch, Verzeichnis (vgl. Einleitung), S. 26, und Stammbaum bei Nr. 10.

148) Vielleicht die gleiche Persönlichkeit wie Nr. 6.

149) Vgl. Nr. 33.

150) Seit 1449. In diesem Jahre dürfte der Maler Reynhart verstorben sein.

f)

Klagt auf die Güter Hanns Kegels, des Malers, [seines Schwagers]. 1459, dinstag nach u. l. frowen tag visitacionis (= 3. Juli). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 544, Fol. 54 b.

»Cuntz Moler, Caspar Molers seligen sune, burger zu Wirtzburg, clagt zu und nach allen den guten und habe, die Hans Kegel, der moler, burger zu Wirtzpurg, hat in der stat und mark doselbst zu Wirtzburg und im herzogtum zu Francken.«

g)

1465, 21. August, siehe Nikolaus (Claus), Maler in Würzburg.

h)

Wird von Mathis (Matthias), dem Schreiner, seinem Schwager, namens dessen Ehefrau auf Herausgabe gewisser »kleinote« und auf Rechnungsstellung verklagt. 1469, 9. November. Ebenda, Bd. 550, Fol. 464 und 465.

»Wir Jorge von Elr[ichshusen etc. bekennen], das fur uns kam in gericht Mathis, schreiner, burger zu Wurtzpurg, und meldet mit fursprechen, wie er hievor in 66. jaren der minnern zale unsers herrn Contzen moler, seinem swoger[151]), umben $^1/_2$ virteil eins huss (= Hauses), auch umben etliche kleinot, seiner husfrauen zustende, und [umben] ein rechnunge des einnemens von seiner husfrauen wegen von Hansen Kegel, irem stifvater[152]), getan, darzu umben vier pfunt fur holz, so er ime schuldig were, hie am statgericht zugesprochen, daselbst nach clage und antwurt solche sein zuspruche mit rechte uf ine erstanden; daruf wer demselben Contzen moler von gerichtswegen geboten worden, ime usrichtung zu tun, das er einsteils volzogen, darnach unser gnediger herre von Wurtzpurg solch recht etliche lange zeit ufzuslahen geschafft, furbas wider mit recht zu volfuren bevolhen. und als er denselben Contzen moler an dem gemelten statgericht widerumben mit recht angevertigt, hett er [d. h. Contz] von lantgerichts wegen dem richter und urteilern desselben statgerichts ein vermeint gebot usbracht, uf meinunge inhaltende, das sie doruber nicht richten oder urteilen [sollten], angesehen, das die sachen erblichen anfale beruren sollten etc.; bekent er nicht, das die erbfale berurten, sundern er hett ime am statgericht zugesprochen um das, das er ime und seiner husfrauen zu geben und zu tun schuldig were und innehett, ine zustende, inhalt irer erlangten recht[en] an dem gemelten statgericht, die vorlangst in ire craft gangen weren; lies daruf denselben gerichtshandel lesen und verhören, in vertrauen, das vorgemelts lantgerichtsgebot, mit urteil geuncreftigt, ime an seinen

[151]) Hier wohl in weiterem Sinne für Verwandter, Oheim. Vgl. die Stammtafel bei Nr. 6.

[152]) Vgl. den Stammbaum bei Caspar, Maler in Würzburg. Der Name der Frau war also wohl Margaretha.

erstanden rechten unschedlich sein und die sachen am statgericht volendet werden sollt. dogein ret Contz moler mit fursprechen, wie die sachen, am statgericht verlautet, von erblichen anfellen herrurte und geburt sich doselbst nicht zu verrechten, sundern am lantgericht, dorumb das vorberurt landgerichtsgebot billichen gescheen were. und nachdem ime Claus moler [153]) hievor am lantgericht ein teilunge nach landsrecht angewonnen, hett er [sich] daruf an dem gemelten statgericht erboten, Mathis, schreinern, und seiner husfrauen dermaßen auch ein teilunge zu geben, inhalt eins zettels, us desselben statgerichts buche geschriben, und alspalde verlesen. dobei liess ers nochmals bleiben und wölt sich nicht widersetzen, Mathis, schreinern, und seiner husfrauen solche teilunge zu geben, soverren das sie ire anzale an der schulde, von dem erblichen anfalle herrurende, auch bezalten, getrauende, das dieselben eleut solche billichen nochmals von ime ufnemen. und ob sie des also zu tun nicht vermainten, das dann das vorgedacht lantgerichtgebot bei seinen creften bleiben und die sachen am lantgericht, als sich geburt, verrechtet werden sollt. dawider ret Mathis, schreiner, mit fürsprechen, wie er mit Contzen moler nicht wößt zu teilen; hett ime auch am statgericht umbe kein teilunge zugesprochen, als das der furbracht gerichtshandel clar zu erkennen gebe. und ob gleich [d. h. wenn schon] die sachen erbfalle berurten, des er aber nicht gestunde, so habe doch Contz maler solche uszuge [Einwände] nicht zu rechter zeit am statgericht und vorhin, ehe er in antwort trat, getan, sundern nach ergangen urteile in das statgericht und in dieselben urteil mit der tat verwilligt, on alle appellirung, mit dem [d. h. dadurch], das er das $^1/_2$ virteil hus durch die geswornen [schätzer] Mathis, schreinern, inhalt der urteil am statgericht, geteilt und bewisen hett. und nachdem sich Contz maler am statgericht sollt erboten haben, ime und seiner husfrauen ein teilunge nach landsrecht zu geben, lies er [das] ein erbitunge sein, er hett aber dorein nicht verwilligt, sundern getraue, wie vor, was er am statgericht mit r[echt] erlangt hett, das ime dar[umbe] an demselben statgericht ustregliche hilfe widerfaren und das gemelt lantgerichtgebot daran unschedlich sein solle. dogein ret Contz moler als vor. satzten es nach den und andern mer dergleichen reden und widerreden von beiden teilen zum rechten. des fragten wir die ritter, die damals recht vor uns sprachen, [die] teilten einmü[ticlichen] uf ire eide, das Mathis, schreiner, und Contz moler irer gebrechen, inmaßen die am statgericht gelaut haben, am lantgericht zu austrage komen sollen, dweile die erbliche anfelle beruren, usgenomen umbe die vier pfunt fur holz. zu urkund etc. dat. quinta ante Martini etc. anno [14]69.«

i)

Wird von dem Landschreiber Johannes Göler zur Einbringung von Schulden in Wimpfen bevollmächtigt. 1469, dinstag nach Katherine (= 28. November). Ebenda, Bd. 550, Fol. 248 a.

[153]) Vgl. bei Nikolaus, Maler in Würzburg.

»Johannes Göler, lantschreiber [154]), constituit Contzen maler, burgern zu Wurtzpurg, die schulde, so ime Heintz Drocker, seyler, burger zu Wympfen uf dem berge [155]), schuldig ist, daselbst zu Wympfen rechtzuvertigen (= gerichtlich einzuklagen] und sem[t]lich schulde von ime einzubringen, ut in forma.«

k)

Seine Habe wird von dem landgerichtlichen Arrest befreit. 1470, feria 2ª post epiphanias domini (= 8. Januar). Ebenda, Bd. 551, Fol. 1 a.

»Contzen maler sind sein habe und gut mit urteil geoffnet (= aus dem Arrest genommen), als die von clage wegen Heintzen satlers in gebot gelegt gewesen sind, doch soll er globen, was er us den tartschen (= bemalte, kleine Schilde, besonders Turnierschilde) und anderm lose, das er das hinter gerichte legen wolle, bis zu austrag des rechten, et promisit. postea 2ª post trinitatis anno [14]71 [156]).«

25.

Konrad, Steinmetz von Heidingsfeld. 1404—1426.

»Cuntz Steinmitze von Heitingsfelt« klagt gegen Ditz von Tungen, gesessen zu Tungen [157]), »vmb daz er im selbsschulde vnd burg ist fur 24 gulden lydlons, die er am sloße zu Tungen verdient hat«. feria tercia post Reminiscere [= 26. Februar] 1404. Landgerichtsprotokolle des kais. Lgr. des Hztgms. Franken, Standbücher 517 a, Fol. 193 b.

Die Klage scheint noch 22 Jahre später unerledigt geblieben zu sein, denn in dem genannten Jahre 1426, in der Sitzung des kais. Lgr. vom 26. Februar, fortgesetzt am 18. März, klagt »Cuntz Steinmitze von Heitingßfelt« gegen Ditz von Tüngen gesessen zu Tungen, auf seinen Leib und alles, was er zu Tungen hat. Klagegrund nicht angegeben, Landgerichtsprotokoll Nr. 528, Fol. 258 a.

Kreglingen, Peter von, Steinmetz, siehe Peter von Kreglingen, Steinmetz.

Mainbernheim, Albrecht, Steinmetz in, siehe Albrecht, Steinmetz in M.

Mergentheim, Wilhelm, Maler von, siehe Wilhelm, Maler von Mergentheim.

Neustadt a. Saale, Hans, Maler in, siehe Konrad, Maler in Neustadt a. S.

154) Über das Amt des Landschreibers vgl. die Anm. bei Nr. 94 der Nürnberger Liste.

155) Die alte Reichsstadt Wimpfen, bestehend aus der eigentlichen Stadt Wimpfen am Berg und dem Flecken Wimpfen im Tal (mit Stiftskirche).

156) d. h. ein weiterer Eintrag über diese Sache ist unter dem genannten Datum nachzusehen; doch besitzen wir die Protokolle des Jahres 1471 nicht mehr.

157) Thüngen in Unterfranken. Noch heute erheben sich über dem Marktflecken die ausgedehnten Baulichkeiten eines Freiherrn von Thüngenschen Schlosses mit einem, aus der ältesten Zeit des Baues stammenden Schloßturm »in hausähnlichem Umfang«. Vgl. Götz, Handbuch von Bayern, II, S. 617.

Neustadt a. Saale, Herman, Maler in, siehe Herman, Maler in Neustadt a. Saale.

" " Konrad, Maler in, siehe Konrad, Maler in Neustadt a. S.

26.

Nikolaus (Claus), Maler in Würzburg[158]). 1465—1469.

a)

Verklagt Konrad, Maler in Würzburg [seinen Onkel], auf Rechnungsablage über sein und seiner Geschwister Vermögen. 1465, 21. August. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 545, Fol. 167 b.

»Wir Johanns Greußing, [tumherr, landrichter des herzogtums in Franken bekennen], das fur uns kam in gericht Claus Moler, wonhaftig zu Wirtzpurg, und clagt mit fursprechen zu Contzen Moler, burger doselbst, wie sich derselb Contz moler nach seins vater und muter selig tode als ein vormunder, doch ungesetzt, seiner habe und guts unterwunden, zu seinen handen genomen und des bisher genoßen hett; getraut (= beantragt), er solt ime dorumbe rechnung tun und das alles widergeben mitsamt den abnützen, davon gefallen, und bate dorumbe gerichts. das verantwort Contz maler obgenant mit fursprechen in getrauen, das Claus moler billichen benennen [solt], was er innhaben solt und wievile das were. dowider ret Claus moler mit fursprechen, er wer dazumalen jung und unmundig gewest und wößt des nicht zu nennen, sundern Contz moler wößt wol, was das were und wievile er des eingenomen hett. dogein ret Contz moler mit fursprechen, wie Hans Kegel zu der zeit, als er des genanten clagers muter elichen genomen, mit derselben seiner husfrauen ein vermechtnis getan, darnach wider fur lantgericht komen und gesprochen hett, wie ime furkomen, das Claus obgnant nicht elichen geborn sein solt, hett er das vorhin gewoßt, er wolt solch vermechtnus nicht getan haben etc. nue er dozumalen von seinem stifvater offenlich verleumunt, das er nicht elichen geborn, so getraut er, das er [d. h. Claus moler] des gemelten guts kein erbe möcht gesein; und ob er gleich das erben solt, so hett er des nicht[s] innen, ime zustende, sundern, was er dez inhett, ime an seinen schulden geschatzt worden und von den lehenherrn verlihen were; so hett er auch hievor mit ime und andern seinen geswisterten an diesem lantgericht ein vermechtnus getan[159]) und das widerrufen, in getrauen ime an dem gemelten zuspruche nicht schuldig zu sein. dowider ret Claus moler mit fursprechen, wie er elichen geborn und der unelichkeit nicht verleumunt were; es möcht auch Contz maler noch sunst nimands anders darbringen [= beweisen], und er tete im daran ganz unrecht, wann zu der zeit, als Hanns Kegel, sein stifvater, sein muter sel. elichen genommen hett, wurden er und sein geswistert

[158]) Bösch, Verzeichnis (s. Einleitung), S. 26 und Stammbaum bei Nr. 10.

[159]) Vgl. bei Konrad, Maler in Würzburg, lit. c.

ein kint gemacht mit den kinden, die sie miteinander gewönnen, doch mit behelt-nuße eines voraus [160]), der ime und seinen leiblichen geswistert beteidingt wardt und als nach seiner muter sel. tode sein stifvater die hant verbreche (= eine neue Ehe einging) und ine ein teilunge geben mußt [161]), nem Conrat möler denselben voraus mitsamt irem teile zu seinen handen und habe das alles noch innen, als das noch kuntlich und wißentlich were, dorumbe er getraut, wie vor. dogein lies Contz moler seinen lehenbr[ief] uber sein hus, vor der gredden gelegen, lautende, verhoren und ret darauf mit furspr[echen], wie ime solch hus fur sein schulde, so ime Claus moler und seine geswistert schuldig warn, geliehen were und hett nicht[s] innen, ime zustende, in getrauen, wie vor. also wart nach beider teile rechtsatz und unser frage durch die ritter einmut[iclich] erkant: sie wolten verhoren, wenn und zu welcher zeit Contz moler daz gemelt vermechtnus widerrufen hett; brecht auch Claus moler durch die geswornе schetzer und andere icht [= etwas] füre [sc. was ihm von Nutzen wäre], solt auch verhort werden und darnach gescheen, was recht were. als darnach solchs alles verhort, darauf die hauptsache von beiden teilen zu recht gesetzt und des von uns gefragt ward, teilten die ritter . . . uf ire eide: es were wol furbracht, das Contz moler Clausen molers und seiner geswistert teile am huse, vor den gredden gelegen, und an farender habe eingenomen und sich des unterwunden hett...« [Bis zum nächsten Landgericht solle er Claus moler Rechenschaft ablegen, wohin deßen Anteil gekommensei; hindere ihn aber Krankheit, solle er 6 Wochen und 3 tage Frist dazu haben. Auf dem nächsten Landgericht behauptet Cunz moler, er sei durch Krankheit an dem auferlegten Beweise gehindert worden und bittet um Aufschub. Dagegen behauptet Claus moler, Beklagter sei nicht krank gewesen, sondern habe »sein hantwerg in der zeit vertiglichen gearbeit, als er und vil mer personen gesehen hetten«; er bittet das Gericht zu erkennen, daß er [Claus] »seinen zuspruch uf ine [Conrat] erstanden haben solt.« Dem Maler Konrad wird ein Eid auferlegt, daß er wirklich krank war, dann solle er Aufschub haben; letzterer erbittet Bedenkzeit bis zum nächsten Tag.] »vf denselben tag blibe er außen und erschein nicht wider fur gerichte; do erlangt Claus moler uf verrer ermanen mit urteil der ritter, das man dem vilgen. Contzen moler von lantgerichtswegen bei der pene gebieten solt, ime ausrichtung und gnüge zu tun nach laut vorgesprochen urteile. als nue solchs also gescheen was, kamen beide obgeurteilte (!) uf dato diß briefs wider fur uns in gerichte und der vorgenant clager erzalt mit fursprechen, wie ime noch nicht ausrichtunge noch gnüge gescheen were nach inhalt vorgesprochen urteil und getraut, das Conz moler billich in die pene gefallen sein und er ime nochmals ausrichtung tun sollt. dowider ret Contz moler mit fursprechen, wie er von der gemelten urteil fur unsers gnedigen herrn von Wur[z]p[urg] hofgericht appellirt hett, in getrauen, das es billichen dobei bleiben und er vor uns nicht hoher angezogen werden sollt. dogein

[160]) Vgl. bei Kegel, Hans, lit. a.
[161]) Vgl. ebenda lit. b.

ret Claus moler, nachdem und er [d. h. Conrat] in die gesprochen urteil verwilligt, schup zu seinem erteilten eide begert und sich in ein rechnunge der hauptsach halb gein ime begeben, dorumbe er unbillichen appellirt hett in getrauen, wie vor.« [Das Landgericht macht diese Argumente des Klägers zu seinen eigenen und erkennt zu Recht, daß dem ergangenen Urteil (zur Ablegung einer Rechenschaft) mit Hilfe des Gerichts »nachgevolgt« werden solle.] »zu urkund etc. dat. quarta post assumptionis Marie [21. August] anno [14]65.«

Der Prozeß war noch drei Jahre später (1468) nicht zum Abschluß gekommen, wie die Landgerichtsprotokolle dieses Jahres an verschiedenen Stellen erkennen lassen. Er drehte sich noch immer um die Frage der Rechnungsablage, dann der Abzüge, welche sich die Geschwister für Schulden an ihren Oheim, Cuntz den Maler, gefallen lassen sollten. Unter dem 22. Dezember 1468 erkannte das Lgr. zu Recht und beurkundete nach Rekapitulation der früheren Zwischenurteile:

»getorste (= getraue sich) Contz maler sein eingelegte kuntschaft (d. h. ein beim Gerichte »eingelegtes« produziertes Verzeichnis), die schulde innhaltende, so er von Clausen molers und seiner geswistert wegen usgeben hat, mit seinem eide [zu] besteti en, das also sei, inmaßen dieselbe sein kuntschaft usweist, so solle ime Claus moler dieselbe schulde mitsampt der schulde, die ime derselbe Claus moler und seine geswistert hievor in des lantgerichts buch bekant haben, nach anzale bezalen und ausrichten; davon hat sich Claus moler alspalde in gericht muntlichen beruft fur unsern gnedigen herrn von Wurtzpurg; daruf bate ime Contz moler mit fursprechen des rechten zu fragen, ob er nicht billichen das sein [162]) angreifen und die schuldiger (= die Gläubiger) davon bezalen möcht, dies wart im also nach unser frage durch die ritter einmut[iclichen] erteilt (= von gerichtswegen zuerteilt, zugesprochen). . . .« [Ebenda Bd. 549, Fol. 207 b [163]).]

b)

1469, 9. November, siehe Konrad, Maler von Würzburg, lit. h.

27.

Paul, Maler in Würzburg. 1417.

Verpfändet einem Schuldner allen seinen Hausrat und Werkzeug. 1417, feria quinta post festum s. Margarete virg. [= 15. Juli]. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 523, Fol. 193 a.

»Item Pauls moler und Barbara, sein eliche wirtin, haben offenlichen be-

[162]) d. h. das Vermögen der Geschwister.

[163]) Leitschuh, a. a. O., Kapitel III, Die Würzburger Maler im 15. und 16. Jahrhundert, S. 64, erwähnt nach »Bock im Organ für christl. Kunst, 1862, S. 21 und 22« einen im Jahre 1472 spielenden Prozeß zwischen einem Konrat (Kunz) Maler und einem jüngeren Klaus, dem Maler, beide angeblich Söhne eines bis 1472 als Maler in Würzburg tätigen Kunz des Malers. Ich konnte aber leider an der zitierten Stelle des Org. f. christl. Kunst den Eintrag nicht finden. Über die Übersiedelung eines Konrad Maelers nach Nürnberg 1477 vgl. bei Leitschuh, ebenda.

kannt, daz sie redlichen und recht schuldig worden, wenten und gelten solten Hannsen Weyprechten und allen sinen erben 34 guldin Rinischer, gute am golde etc.; und darumb so wolten sie im darfur einsetzen alles daz ire, nemlichen einen kitel fur funf guldin, einen sleyer fur vier gld., einen sleyer fur 2 gld., einen swartzen mantel fur 6 gld., einen roten mantel fur 4 gld., einen bloen mantel fur 2 gld., einen bloen rock fur 3 gld., einen kitel fur zwen gld., einen brunen rock fur 4 gld., zwei bette, 10 kussin, 4 pfulben und sunst allen iren husrat und werggezug und auch daz tuch, daz sie gelost haben an dem großen crucifix, nichts uzgenomen, also daz er daz alles fur die obgeschriben schulde und summe guldin innenhaben sol in pfandes weise und daz in siner gewalt besließen, also ob sie im die obgeschriben schulde und summe guldin uff den nehsten s. Mertins nit bezalten, daz dann der obg[eschriben] Hanns Wypr[echt] die obg[eschriben] pfant alle angriffen, die versetzen oder verkaufen solt und mocht on hindernis allermeniglichs on geverde. und haben globet, daz also zu halten etc.«

28.

Paul von Crewtsperg, Bürger zu Münnerstadt. 1450.

»Paul von Crewtzperg« Bürger zu Münnerstadt, setzt seine Ehefrau Katherina zur Erbin seines gesamten Nachlasses ein; doch ausgenommen, »sein harnasch, sein cleyder und seinen werckgetzewgk, das mag er bey gesundem seinem leybe oder an seinem todtbette hinbescheyden durch gotes willen oder seinen freunden oder weme er wil.« Urk. des Münnerstädter Stadtgerichts vom 24. Juli 1450. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 536, Fol. 88 b.

29.

Peter, Bildschnitzer in Archshofen[164]). 1438.

Erhebt Klage gegen einen Maler Hans zu Craintal. 1438, secunda post Pauli conversionis (= 27. Januar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 531, Fol. 240 a.

»Peter bildesnitzer zu Argnshoffen clagt etc. von sin und siner husfr[auen] wegen zu Hansen moller zu Kreyental und uf sin lieb und uf sin gut und alles, das er hat in dem dorf und mark zu Kreyental und im herzog[tum] etc.«

30.

Peter, Maler von Ipphofen, [in Würzburg?]. 1403.

Tritt als Kläger auf. 1403, 2. oder 3. Juli. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 518, Fol. 210 b.

»1403, feria secunda (oder tercia) ante Kiliani.

Her Heinrich Kotener, ritter, klagt von sin und von Peter molers von

[164]) Archshöfen (»Argnhoffen«) wie das folgende Craintal (»Kreyental«) im württemb. Oberamt Mergentheim, ö. unfern Creglingen.

Iphoven wegen vor uns am lantger[icht] zu Heintzen Ducher, geseßen zu Iphoven, und uff allez, daz er hot in der stat und in der mark zu Iphoven, farendes und ligendes etc. und mit namen uff alle die gut, die Cunzlin Scheffer sel. gehabt... hot etc. in der stat zu Iphoven etc.«

31.

Peter von Kreglingen, Steinmetz in Würzburg. 1413.

Wird von dem Steinmetzen Hanns von Bamberg wegen Verleumdung verklagt. 1413, 19. November. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 522, Fol. 172 b.

»Wir Otte Wolf etc. [lantrichter des herzogtums in Franken,] tun kunt, daz fur uns kame in gericht Hanns von Bamberg, steinmitz, und leit fur mit furspr[echen], als in beschuldigt meister Peter von Kregling, steinmitz zu Wirtzpurg, und sin geselleschaft, wie daz Heintz Lichtling, silbersmeltzer, auch daselbst zu Wirtzpurg geseßen, ein meit gehabt hette, mit namen Margret; dieselben Margreten solt er gehelset haben, also daz sie davon tot were. des wer er unschuldig, und wer in des zihe. und wolt auch dafur kumen, wie die ritter erkennten, daz recht were. darnach fr[agten] wir die ritter etc. ut in forma meliori. datum dominica videlicet in die sancte Elisabeth [= 1413, 19. November].«

32.

Peter, Steinmetz in Würzburg. 1441.

»Meister Peter der Steynmitz« wird von seinem Stiefsohn, »meister Eberhart Fridberger«, verklagt, weil er den Hof »zum Vögelin«, welcher dem genannten Eberhart und der Elsen Steymitzin für eine Schuld bzw. ein Leibgeding verpfändet war, verkauft habe. Der Beklagte macht geltend, daß er nach einem mit seinem Stiefsohn abgeschlossenen Vertrag den Hof »von sins leibs notdurfft« wegen zu verkaufen berechtigt gewesen sei. Es wird ihm ein Eid auferlegt, von den Klägern aber erlassen. 1441, mitwuche vor dem palmtage (= 5. April). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 532, Fol. 18 a.

33.

Reinhart Maler in Würzburg. 1429—1449 (?).

a)

Richtet mit seiner Ehefrau Katharina einen Einkindschaftsvertrag[165]) auf. 1429, secunda ante Michahelis (= 26. September). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 529, Fol. 62 b.

»Item Reinhart Maler und Kathrein, sin husfr[au], haben ir kinder, nemlich Marlin und Cuntzlin, die sie izund haben oder hinfur miteinander gewinnen, zu einem kinde gemacht, glichen erbteil zu zihen. ambo promiserunt.«

[165]) Vgl. die Anm. bei Nr. 21.

b)

Dessen Witwe Katherina wird verklagt. 1452, donerstag nach assumptionis Marie (= 17. August). Ebenda Nr. 537, Fol. 81 a.

»Hanns und Clauß die Steller, gebrüder, klagen zu Katherin molerin, Reinhart molers seligen geloßene wittwen, und uff alles, das sie hett in der stat und mark zu Wirtzpurg und im herzogtum zu Francken.«

Vgl. auch unten bei »Konrad, Maler in Würzburg«, lit. b und c.

34.

Riemenschneider, Dilmann Bildschnitzer.

Im Briefeinlauf-Register des Nürnberger Rates, Mskr. Nr. 815, Fol. 34 a [zwischen 30. Dezember 1495 und 27. Januar 1496[166]) ist verzeichnet:

»Her Lorentz, bischof von Wurtzpurg, ein brif, begerend seinen gnaden ein starken wagen zu leihen und auch ein[en] werkman zu heimfurung bischof Rudolffs stein.«

Brief selbst fehlt[167]).

35.

Trulle, Hanns [Glasmaler in Würzburg][168]). 1426—1434 (†).

a)

Klagt auf gewisse Güter zu Münnerstadt. 1426, feria secundante Viti, continuatum est in fer. quartam ante Kyliani (= 10. Juni oder 3. Juli). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 528, Fol. 276 a.

»Meister Hanns Trulle und Heintz Eckart, von Elsen, seiner elichen wirtin, wegen, klagen etc. zu Appel Rudigern zu Munerstat und zu Kathrein, seiner elichen wirtein, uff sein leib und uff ire gut und uff alles, das sie haben in der stat und in der mark zu Munerstat und im herzogtum zu Francken etc.«

b)

Seine Witwe Margaretha muß sich mit den Geschwistern ihres Mannes auseinandersetzen. 1434, secunda post Quasimodogeniti (= 5. April). Ebenda Nr. 531, Fol. 6 b.

»Wir Markart von Mulen, tumherre zu Wirzpurg und lantrichter des herzogentums zu Fr[anken], tun kunt allermenigliche an disem brive, das vormals in gericht komen ist Peter Trulle und clagt . . . von sein, auch Agnesen, Kathrin

[166]) Im Texte: quarta post Innocentium anno etc. [14]96 = 1495 unserer Rechnung. Die Nürnberger begannen ihr neues Jahr mit Weihnachten.

[167]) Es handelt sich um den Transport des für das Grabmal Bischof Rudolphs von Würzburg († 1 95) bestimmten Marmorblocks von Salzburg nach Würzburg. Über die Fertigung des Grabmals schloß Bischof Lorenz von Würzburg am 21. Oktober 1496 mit Dilmann Riemenschneider einen Vertrag, dessen Wortlaut uns erhalten ist. Riemenschneider sollte dasselbe in Sandstein (!) herstellen, »den sein gnade darzu schicken sol«. Ausgeführt ist der heute noch im Würzburger Dom vorhandene Grabstein in rötlichem Salzburger Marmor. Vgl. Weber, Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneiders, 2. Aufl., 1888, S. 13 u. 14.

[168]) Vgl. bei Leitschuh, a. a. O. S. 79.

und Elsen, siner swestere, wegen . . . zu und nach allen den guten und habe, die Hanns Trulle, ir bruder seliger, gehabt und nach sinem tode gelaßen, und nemlich sein malergezeug, den er zu ir bracht hette, wie si neher und mit besserm rechten dann jemands anders damit hoffen beerbt zu sein, als er dann an (= ohne) vermechtnus und an leibs erben abgangen sei, daran si dann Margreth Trullin, des genanten Hannsen seligen witibe, enge und irre, und zohe sich des auch an eine gute kuntschaft und begert dorumb gerichts. das verantwort die vorgenant Margreth durch iren fürsprech (= Advokaten): als der vorgenant Peter ir zugesprochen habe, in maß als vor begriffen ist, also habe sie des genanten Hannsen, irs elichen mannes seligen, guts, habe noch zeugs nichts innen, dann er zu ir nichts bracht habe, sundern er sei zu ir komen als ein armer dinstknecht und si habe erbe, eigen, nemlich ein hus, $1^1/_2$ morgen winwachs, husrat und andere varnde und ligende habe und gute zu im bracht und habe darzu allezit mit irer erbeit sovil und mer dann er erkobert (!) und gewonnen, und was si also miteinander gewonnen haben, das hetten si auch alsbalde anworden und wider verzert, und sei auch solche habe, die sie noch habe bi einer guten summ nicht als gut, als die, die si zu im habe bracht, solle si anders die schulde bezalen, die er hinder im gelassen habe, und er si allezit uf dem iren bei ir und si nicht uf dem sinen bi im geseßen und zoge sich des auch an ein kuntschaft . . .« [Die von beiden Parteien angebotene »kuntschaft« wird angenommen und vor Gericht verhört. Darauf erkennt das Landgericht zu Recht, daß Margaretha Trullin das Haus und den Weingarten zum voraus behalten (?) [169]), die Schulden ihres Mannes von der übrigen gemeinsamen Habe bezahlen und den Rest mit den Klägern teilen solle. Haben diese daran kein Genügen, so solle sie mit 2 Eideshelfern schwören, daß sie nichts mehr habe, woran jenen ein Recht zustehe.]

36.

Weltz, [Hans?], Steinmetz in Würzburg. 1445.

a)

»Meister Weltz, der Stey[n]mitz« erscheint als Schiedsrichter in einem Erbschaftsstreit zwischen Hanns Spiesheim, Bürger zu Würzburg, und dessen Kindern. 1445, mitwochen nach s. Veits tag [= 16. Juni]. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 532, Fol. 321 a.

b)

»Weltz steynmitz« wird als einer der Taidingsleute bei der Ehe- und Einkindschaftsberedung zwischen Vlrich Wagner, Bürger zu Würzburg, und Else, Peter Beyfuß' Tochter, genannt. 1446, am achten tag nach s. Mertins tag (= 18. November) [170]). Ebenda Nr. 537, Fol. 10 b.

[169]) Der Sinn ist wegen eines Einschiebsels nicht ganz klar.

[170]) Höchst wahrscheinlich ist er identisch mit dem »Hans Weltz«, der weiter unten als Besiegler dieser Urkunde genannt wird.

37.

Wilhelm, Maler zu Mergentheim. 1458.

Dessen Ehefrau klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Bruders zu Würzburg etc. 1459, montag nach dem suntage Judica (= 20. März). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 541, Fol. 234 b.

»Kathrein Kolbenslegein, Wilhelm molers hausfraue zu Mergentheim, clagt zu und nach allen den guten und habe, die Hans Kolbenslag, ir bruder seliger, gehabt und nach seinem tode gelaßen hat, alles in den steten und marken zu Wirtzburg, Ochsenfurt, Rotemburg und im herzogtum zu Franken, es sein erbe, eigen, schulde, bereitschaft, cleinot, heuser, hofe.«

38.

Wolfflin Maler in Würzburg. 1402.

Wird als Vormund der Kinder des Hänslein Malers vorgeladen. 1402, 2. Januar. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 518, Fol. 12 a.

»Anno domini 1402 feria secunda post circumcisionem domini.

Die ritter haben erteilt, das man Wolfflin maler für gericht brengen sol als ein vormunt Henselein Malers seligen kinde und das sol geschehen uff das nehst gericht.«

39.

Zabelstein, Heinrich, Steinmetz zu Kissingen. 1456.

Derselbe verklagt einen Genannten wegen Beleidigung seiner Ehefrau. 1456, 5. April. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 538, Fol. 224 a ff.

»Wir Jorge von Kindsperg, [tumherr und landrichter des herzogtums zu Francken,] tün kunt, das fur uns kam in gericht meister Heinrich Zabelstein, S[t]eynmitz des bawes vnser lieben frawen zu Kissige, und clagt mit fursprechen, wie er in der badstuben zu Kissige vor disen tagen mit Eckarius Weyner als von Bidemer, seines swehers, wegen zu unwillen und scheltworten komen were; unter denselben worten hett der genant Eckarius Weyner gesprochen, wie meister Heinrichs hausfrau ein lugenhaftig weip were, sie hette leuten an ire ere geret, des wolt er sie bewisen inwendig dreien tagen. also hett er demselben Eckarius Weyner geantwurt, er hofft, das Eckarius Weyner ein solchs nimmer zubrecht und er getrauet, das ein solchs seiner husfrauen nach notdurft irer eren von demselben Eckarius Weyner gekert und gewandelt solt werden und er bate dorum gerichts. . .« [Darauf antwortet der Beklagte, er habe das nicht gesagt, sondern nur »wie er inwendig dreien tagen von einem hett gehoret, das sie eine solche frau were«. Beiden Parteien wird die Beibringung einer »kuntschaft« bewilligt. Nach deren Verlesung und Verhörung erkennen die Richter zu Recht: getörste [= getraue sich] der vilgenant

Eckar. Weyner zu seiner kuntschaft mit seinem eide zu got und den helgen bewisen, das er von meister Heinrich Zabelsteins hausfrauen zu demselben meister Heinrich nicht anders gesprochen hett, dann in seiner obgeschr[iben] antwürt begriffen were und das [er] auch von ir nicht anders weste, dann das sie der eren ein frome fraue were, allein ausgenomen das sie verwortet wer, sie solt ein lugenhaftig weip sein, so solle er des genießen und sei dem oftgenanten meister Heinrich und seiner hausfrau an dem obgeschr[iben] spr[uch] nichts schuldig und der handel, zwischen in ergangen, solle beiden parteien an eren und glimpf keinerlei schaden noch unstaten brengen. . . .] [Der Beklagte leistet diesen Eid.]

Nachtrag zu No. 121 der Nürnberger Malerliste:

Im J. 1430 (15. Oktober) verkaufen »Veyt Stevrmeyster Moler genant, Bürger zu Dynckelspühel«, und Katharina, deßen Ehefrau, an Paul Vischer im Dorfe Sachsen 4 Morgen Ackerlands. (Urk. im Kr. Archiv Nürnberg.) Er dürfte mit No. 121 identisch sein. —

RUDOLF OLDENBOURG †.

Nach einem fast ein Jahrzehnt währenden unaufhörlichen Kampf um sein Leben ist Rudolf Oldenbourg im Alter von 34 Jahren in Badenweiler einem unheilbaren Lungenleiden erlegen. Er, der so viele seiner Altersgenossen an Scharfblick übertraf, ist nun zuletzt vom Tode überlistet worden: nicht ahnend, daß sein Ende so nahe war, ist er sanft am 12. Juni entschlafen. Er gehörte zu den Menschen, die in anderen schnell und elementar Zustimmung oder Widerspruch auslösen und die immer und überall von dem Wunsche erfüllt sind, in ihrem Verhältnis zu anderen Menschen keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, die den hohen und edlen Zielen Eintrag tun, denen sie nachleben. Ein Mann, ein ganzer Mann ist mit ihm gestorben — ein Held, dem die innigste Teilnahme an seinem Zustande nicht drei Sätze abzunötigen vermochte, der selten einmal erschöpft nach einem Übergang zu anderen Dingen suchen mußte, meist in einem Maße Herr über sich war, daß mir in der Erinnerung als die schönsten Züge seines reichen Wesens seine innere Heiterkeit und Festigkeit in erschütternder Größe hervortreten, wo auch sie ihren Meister gefunden haben.

Mit Rudolf Oldenbourg wurde ich erst während des Krieges bekannt und ihm bald befreundet. Ich müßte fürchten, ein falsches Bild von ihm zu entwerfen, würde ich nicht die Eindrücke in den Vordergrund stellen, die damals seine Persönlichkeit hervorrief. Der Zeit studentischer Freundschaften entwachsen, im Innersten getroffen von schrecklichen Erlebnissen des Frontkrieges und überzeugt, in ihnen den Menschen im Höchstmaß seiner Leistungsfähigkeit gesehen zu haben, traf ich auf einen Menschen von unerschöpflicher Anregungskraft, wie ich ihm vorher nie

und, wie ich jetzt sagen darf, auch später nie mehr begegnete. Was ich draußen als das Ergebnis einer einmaligen gewaltigen Anstrengung unter dem Zwang ungewöhnlicher Verhältnisse an dem und jenem bewundern konnte, hier sah ich eine von früh auf unerhörte Anspannung physischer und geistiger Kräfte von höchster Sensibilität, eine Einheit von Begabung und Disziplin, deren harmonische Auswirkungen unaufhörlich erfrischend, ja faszinierend wirkten, wenn man das Wort auf einen Gelehrten und Forscher anwenden darf.

Nirgends trat das vielleicht so deutlich hervor als in seiner außerordentlichen musikalischen Begabung. Er kannte die meisten Musikwerke und hatte viele von vorzüglichen Künstlern gehört. Musiker, die er als Knabe sich entfalten sah, beriet er in ihren Programmen, war ihr wärmster Freund. Mit ein paar gesungenen Takten, nötigenfalls mit ein paar Gesten verlieh er seinem Urteil eine Eindrücklichkeit, die mich, der von früh an der Musik ergeben war, schnell gefangen nahm. Er hatte einen untrüglichen Sinn für das Elementare, Gewaltige in der Musik, und so verteidigte er neben seinen Lieblingen Bach, dem späten Beethoven und Wagner mit Vorliebe Chopin und besonders Liszt. Nicht minder stark beeindruckte mich seine vielseitige literarische Bildung — eine Frucht seiner langen Krankenlager. Nie waren ihm die Schriftsteller Objekte, um seinen Verstand zu üben. Ob er von Voltaire sprach, dessen »Candide« er über alle Maßen bewunderte, oder von Jean Paul, von Thomas Mann oder Ricarda Huch und dem von ihm hochverehrten Stefan George, immer war sein Urteil eine feurige Werbung, der Ausdruck eines hochgestimmten Menschen, einer klaren ins Schwarze treffenden Urteilskraft.

Mochte dem Fernerstehenden der Verdacht kommen, daß bei näherer Kenntnis hinter der glänzenden Geistesgegenwärtigkeit in musikalischen und literarischen Dingen Eitelkeit und Blendersucht zum Vorschein kommen würden, seine bewundernswerte Genügsamkeit löschte ihn schnell aus, und wer ihn, wie ich, in seinem Beruf beobachten konnte, war sich bald über seine außergewöhnliche Erscheinung im klaren. Alle seine Arbeiten waren einem morschen Körper abgetrotzt, der oft monatelang den Dienst versagte, der in langen Reisen aufs äußerste angespannt wurde, der geübt war, sich einem weiten und mannigfaltigen Kreise von Freunden aufzuopfern. Kaum eine der vielen Möglichkeiten zu wirken hat er vernachlässigt, die das in Deutschland verstärkt erwachte Interesse für die Kunst der Vergangenheit ihm geboten hat. Als Lehrer von Schülerinnen und Studenten, als Berater von Sammlern, Künstlern und Händlern, als Helfer bei Museumsarbeiten und Ausstellungen, als Schriftsteller für Tageszeitungen und gelehrte Zeitschriften war er tätig, überall stand er seinen Mann. Es gab kaum einen anderen in München, der in der Welt der Sammler und Händler wie er zu Hause war, der täglich mit ihnen in Berührung war, dem der Tag noch Stunden für rege Korrespondenz, Theater und Konzertbesuch enthielt, und wenn es galt, eine Ausstellung einzurichten, einem Fremden zu helfen — Oldenbourg wußte Rat, gewann die Sammler zur Hergabe

ihrer Gegenstände, führte Besucher ein und gestaltete so die Beziehungen zwischen dem Museum und der Außenwelt mannigfaltiger und inniger. So war ihm die Arbeit vom grünen Tisch derer von Grund auf zuwider, die in der Abgeschlossenheit ihre zarten Persönlichkeiten aufzüchten. Seine Schriften, auch die gelehrtesten Einzeluntersuchungen, erwuchsen ihm aus einem regen, vielseitigen Verkehr gleichsam von selbst, seine Aufmerksamkeit war nur darauf gerichtet, den heilsamen Ausgleich zwischen Geben und Nehmen aufrechtzuerhalten. Er besaß die außerordentlich seltene Gabe, anderen zu nützen und doch seine eigenen Ziele, sich selbst durch sie zu fördern, in einem mir bis dahin unbekannt gebliebenen Maße. So stellte sich mir Rudolf Oldenbourg sehr bald völlig deutlich und entschieden dar.

Sich seine Lebensaufgabe mit solcher Eindeutigkeit setzen, hieß, den Erfolg auf sein ganzes Leben, nicht auf eine einzelne Tat bauen. So stark sein Glaube an die Unvergänglichkeit der Persönlichkeit war, das unmittelbar einwirkende Lebenswerk galt ihm letzten Endes mehr als der literarische Ruhm, der dem Forscher fragwürdig und lästig ist. Er selbst hat sich einmal in einem Briefe über die Resignation, die damit verbunden war, mit der schönen Bestimmtheit und Klarheit ausgesprochen, die seinen Äußerungen eigen war. »Die einmalige grundsätzliche Resignation, sofern sie zur grundsätzlichen Überzeugung geworden ist, führt durchaus keine negierende pessimistische Einstellung zur Welt mit sich, sondern im Gegenteil eine ganz positive. Indem ich niemals die Liebe anderer als eine dauernde Verpflichtung fordere oder als etwas Selbstverständliches voraussetze, genieße ich jeden Beweis ihrer Neigung um so dankbarer als ein Geschenk; wie ich überhaupt ohne alle Ansprüche ans Leben täglich freudig überrascht bin von der Fülle, die es mir bietet.« Zu dieser entschiedenen Stellungnahme wurde Oldenbourg durch die günstigen Umstände aufgerufen, unter denen sich seine Ausbildung vollzog.

In München als Angehöriger einer bekannten Verlegerfamilie aufgewachsen, als Student beraten durch seinen Onkel Wilhelm Bode und in engem Verkehr mit H. E. Zimmermann, dem jetzigen Direktor des Germanischen Museums, lebend, wurden ihm die kräfteraubenden Irrwege erspart, auf die der weniger Begünstigte so leicht gerät. In Halle, Wien und Paris, vornehmlich unter Adolph Goldschmidt, daneben unter Dvořák, genoß er seine Ausbildung, durch Tschudi wurde er in den musealen Dienst eingeführt, als dieser die bedeutsame Reorganisation der Münchener Pinakothek in Angriff genommen hatte. Schon früh hatte er auf weiten Reisen mit Ausnahme Rußlands und Spaniens wohl die meisten Sammlungen der Welt, auch die der Vereinigten Staaten, kennengelernt. Häufig wiederholte Reisen, zu denen ihn sein Befinden nötigte, führten ihn besonders nach Italien, das er wie seine Heimat liebte, doch wußte er auch in den anderen Ländern wie wenige Bescheid. Sie schärften seinen sicheren Blick, von dem schon ein paar interessante Skulpturen und Bilder zeugen, die er als Student aus den Ersparnissen seines Wechsels gekauft hatte.

Die frühe Reife und der Kenntnisreichtum des jungen Gelehrten bilden einen

bemerkenswerten Gegensatz zu seiner ersten Schrift. Seine Dissertation über Th. de Keyser besticht weder durch blendende Hypothesen noch durch Ausbreitung eines großen Materials, wiewohl sie große Sachkenntnis verrät. Das wird weniger durch Bilderzitate kenntlich als dadurch, daß — ein nicht genügend gewürdigtes Faktum in Kunstbüchern — im Gegensatz zu ihnen viel von der Farbengebung und Malweise die Rede ist. Er kannte die Bilder genau und tastete nun sorgsam die Umgebung de Keysers ab, nirgends sich auf Abwege verlierend, die Zusammenhänge im einzelnen gegenüber früheren Darstellungen überall berichtigend, wo Anlaß zur Kritik vorlag. Aber wie später strebte er darüber zu einer abgerundeten, in einzelnen Analysen und Bemerkungen bemerkenswert präzisen wenn auch überall vorsichtig zurückhaltenden, lesbaren Darstellung. Die umsichtige Arbeitsweise Oldenbourgs wurde früh belohnt. In dem Wirrwarr der Beziehungen transalpiner und cisalpiner Künstler jener Zeit erkannte er den kaum noch gekannten Jan Lys als eine der bedeutendsten und merkwürdigsten Erscheinungen. In Deutschland geboren, in den Niederlanden geschult, entfaltete erst der Aufenthalt in Italien Lys' Persönlichkeit zu voller Reife. Ein Maler von verblüffender Wandlungsfähigkeit und doch nichts weniger als ein Eklektiker, vielmehr eine Persönlichkeit, die Errungenschaften der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts vorausnimmt, war damit gefunden.

Die Beziehungen zu Italien, seine Tätigkeit an der Münchener Pinakothek lenkten seine Aufmerksamkeit auf den bedeutendsten nordländischen Künstler, der an der italienischen Kunst groß geworden ist: Rubens. Seinem Scharfblick konnte nicht entgehen, daß die Kritik seiner Werke zahlreiche Ergebnisse versprach. In zahlreichen Studien in den meisten deutschen Kunstzeitschriften hat er über den Meister und seine Schüler, über sein Verhältnis zu Italien und zur Plastik und Graphik gehandelt — er besaß selbst eine Reihe Rubensstiche und -holzschnitte in gewählten Drucken — und dank der umfassenden Kenntnis der Originale geradezu grundlegende Beiträge geliefert. Den besten Begriff von dem Umfang seiner Erfahrung, der Präzision seiner Charakteristik gibt das Handbuch der flämischen Malerei, das er für die Berliner Museen geschrieben hat, eine höchst sachkundige Darstellung der bedeutenden Zeit, wie man sie von einem 29jährigen nicht zu erwarten gewöhnt ist. Es scheint, als ob ihn nicht nur die äußeren Bedingungen zu Rubens geführt haben. Dessen weltmännisches Wesen, die bezwingende Disziplin und Harmonie seines Schaffens dürften ihn früh angezogen haben. Von diesem Vorbilde dürfte er sich Ermunterung und Förderung versprochen haben. Und er ist nicht getäuscht worden. Zuletzt hat Oldenbourg in einem Aufsatz des Wiener Jahrbuchs über die Nachwirkungen des italienischen Aufenthalts bei Rubens, besonders über sein Verhältnis zu Caravaggio, die Wandlungen des Rubens in dem für ihn kritischsten 4. Jahrzehnt seines Lebens mit schöner Eindringlichkeit und verheißungsvollem Freimut in der kritischen Äußerung dargestellt. Auch er war gewachsen.

Zweifellos hatte die rege journalistische Tätigkeit, die Oldenbourg in den letzten fünf Jahren entfaltet hat, Anteil an der Wandlung. Mit gewohnter Energie hatte er sich des Amtes als Kunstrichter angenommen, das ihm die Tätigkeit als regelmäßiger Mitarbeiter an den »Münchener Neuesten Nachrichten« bot. Er brachte seltene Eigenschaften mit, eine umfassende Bildung, zu der als ein wichtiger, nicht zu unterschätzender Bestandteil seine genaue Kenntnis ausländischer Kunstverhältnisse gehörte, gefestigte soziale Stellung, Mühelosigkeit der schriftlichen Äußerung, Scharfblick und nicht zuletzt ein leidenschaftliches Ethos, das er scheu verbarg, das aber seine Feder überall lenkte. Ein mit sich selbst so klarer Geist, der den aktuellen Fragen mit solcher Entschiedenheit und mit eigenen Forderungen scharf zu Leibe rückte, mußte Widerspruch finden. Daß er sich auf dem richtigen Wege befand, bezeugte seine sich bald ausbreitende Tätigkeit in einer ganzen Reihe anderer Blätter. Aber auch abgesehen davon konnten seine Aufsätze in der Sache selbst selten beanstandet werden und manches deutliche, treffende Wort über den Schwindel ziert sie, zu dem die fragwürdige Bedeutung der Kunst im modernen Leben herhalten muß und dessen Beute die öffentliche Meinung Deutschlands in bedauerlichem Maße geworden ist. Die neue entschiedene Einstellung zu allgemeinen Fragen ist in dem Rubensaufsatz des Wiener Jahrbuches deutlich zu spüren.

Die Ermunterung, die seine Tätigkeit fand, bestärkte ihn, die Grenzen seines wissenschaftlichen Arbeitsgebiets zu erweitern. Als er im Winter 1919/20 als Assistent an die Berliner Gemäldegalerie kam, war er mitten in einer Arbeit über die Münchener Malerei der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, der eine Studie über den Deutsch-Römer Reinhart vorausgegangen war. Die erstere liegt heute im Manuskript abgeschlossen vor, ebenso ein Katalog der Bildnisminiaturen der Münchener Residenz, und zuletzt wurde ihm die Freude zuteil, daß ihm der arg unkritische Band Rubens der »Klassiker der Kunst« zur Neubearbeitung anvertraut wurde, ein Werk, das er vor seinem Tode soweit gefördert hat, daß sämtliche Einzelergebnisse seines fruchtbaren Forschens einverleibt werden konnten.

Was vorliegen wird, sind nichtsdestoweniger schwache Spuren der Tätigkeit einer vorzeitig vernichteten reichen Persönlichkeit. Er ist eine jener tragischen, vom Schicksal vorzeitig zerbrochenen Naturen, an denen Deutschland so reich wie kein anderes Land ist. Das Buch war eine ihrer Wirkungsmöglichkeiten. Höher stand ihm die unmittelbare lebendige Wirkung. Es ist sein Schicksal, daß sie vor allem im Gedächtnis derer, die ihn kannten, nicht in den Taten weiter leben darf, für die er sich in straffer Disziplin geschult hatte. Aber die Aufopferung für seine Freunde sichert ihm sein Andenken. Er besaß ihrer viele und sehr verschiedenartige, und mancher von ihnen durfte sich sein bester Freund nennen, denn er gab ihnen allen, Jungen und Alten, Langvertrauten und Neugewonnenen, Fachgenossen und Freunden der Kunst im weitesten Sinne, solange noch ein Atemzug die schwache Brust erwärmte.

Friedrich Winkler.

LITERATUR.

Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Stadt und Kreis Mainz. Band II, Teil I: Der Dom zu Mainz. Von **Rudolf Kautzsch** und **Ernst Neeb.** Darmstadt 1919. Im hessischen Staatsverlag. Mit 17 Abbildungen im Text und 85 Tafeln.

Dieses Buch übertrifft bei weitem alles, was wir bisher an amtlichen Kunstdenkmäler-Verzeichnissen besitzen. Nicht allein, daß es in vieler Hinsicht über das hinausgeht, was man füglich von einem Inventar verlangen kann, »den Gesamtbestand an Kunstdenkmälern im weitesten Sinne festzustellen und zu beschreiben«, eine »wissenschaftliche Quellensammlung« zu sein und »für weitere Untersuchungen die nötige Orientierung und die entsprechenden Anhaltspunkte zu bieten«[1]), macht seinen besonderen Wert aus: es ist den Verfassern geglückt, Baugeschichte und Baubeschreibung zu einer erschöpfenden Monographie über den Mainzer Dom zu gestalten. Die hervorragende Stellung dieses Bauwerkes in der deutschen Baukunst, seine besondere künstlerische Bedeutung rechtfertigen diese bevorzugte Behandlung in weitestgehendem Maße.

Daß die Forschung ein lebhaftes Verlangen nach einem zuverlässigen »Bericht über den Mainzer Dom« hat, wird den Verfassern niemand bestreiten. Seit dem Erscheinen des Schneiderschen Werkes 1886 ist eine umfassende Arbeit über den Dom nicht wieder geschrieben worden. Die Gründe dafür werden im wesentlichen dieselben sein, die auch die Arbeit am Inventar so lange hinausgezögert haben, daß sie schließlich 12 Jahre gedauert hat, und die im Vorwort ausführlich geschildert werden. Ähnliche Schwierigkeiten machen sich für die deutsche Architekturforschung allenthalben bemerkbar[2]). Daß trotz dieser langen Arbeitsdauer das Werk in zwei wichtigen Punkten noch der Ergänzung bedarf, liegt zum Teil in äußeren Gründen, durch die der Abschluß des Bandes nicht noch weiter aufgeschoben werden sollte: einmal konnte die Veröffentlichung der Domkapitelprotokolle durch die historische Kommission für Hessen, wie auch ihre Ausnützung für die historische Einleitung des noch fehlenden ersten Bandes der Kunstdenkmäler von Stadt und Kreis Mainz nicht, wie man gehofft hatte, dem Dom-Band noch zugute kommen, so daß nur das Wichtigste aus dieser umfangreichen Quelle zum Teil noch in den Nachträgen gebracht wird; eine teilweise Ergänzung dazu bildet Neebs Aufsatz über Lettner, Chorbühnen und Hochaltar des Westchors in der Mainzer Zeitschrift[3]). Dann werden anstatt einer neuen Gesamtaufnahme, die zwar im Anschluß an die umfassenden Erneuerungsarbeiten am Dom in Angriff genommen ist, aber erst in Jahren vollendet sein kann, die Schneiderschen Aufnahmen wieder abgebildet. Sie sind in Einzelheiten nicht ganz genau, können sich aber,

---

[1]) »Grundsätze für die Inventarisation der Kunstdenkmäler Bayerns«, den neueren Bänden der Bayerischen Kunstdenkmäler-Verzeichnisse vorgeheftet. — Vgl. auch Max Dvořáks Einleitung zu Bd. 1 der Österreichischen Kunsttopographie (Politischer Bezirk Krems, Wien 1907). — Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. S. 249 bezeichnet »eine möglichste Vollständigkeit und Vorurteilslosigkeit und eine zur wissenschaftlichen Charakterisierung ausreichende Genauigkeit« als die maßgebenden Prinzipien für die Abfassung eines wissenschaftlichen Inventars.

[2]) Vgl. S. V der Vorbemerkungen zum 1. Teil der »Kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln« (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., I. Abt.). Düsseldorf 1911.

[3]) E. Neeb: Zur Geschichte der heutigen Chorbühnen und des ehemaligen Lettners im Westchor des Mainzer Domes. Mainzer Zeitschrift XI, 1916, S. 38—48. 6 Abb.

wie das Vorwort mit Recht betont, immer noch mit fast allen Aufnahmen auch der neueren deutschen Inventare messen. Der Mangel an ganz zuverlässigen Aufnahmen, die für eine sorgfältige Architekturforschung unentbehrlich sind, ist überhaupt sehr zu beklagen. Selbst ganz neue und sonst gute Inventare lassen in diesem Punkte zu wünschen übrig. So ist z. B. im Schweinfurter Band des Unterfränkischen Kunstdenkmälerwerkes [4]) die Südfront des Querschiffes der Schweinfurter Johanniskirche auf dem Aufriß 60 cm breiter als auf dem Grundriß angegeben, was natürlich diesen Zeichnungen einen wesentlichen Teil ihres Wertes nimmt. Auch in dem ersten Kölner Kirchenband des rheinischen Inventares kommen kleinere Ungenauigkeiten derselben Art vor, obwohl, wie in den Vorbemerkungen ausdrücklich angegeben wird, alle Kirchen für diesen Zweck mit einem großen Aufwand an Zeit neu aufgenommen wurden [5]). Es ist überhaupt sehr zweifelhaft, ob selbst bei einer umfangreichen Einrüstung des ganzen Bauwerkes durch Aufmessen ganz genaue Aufnahmen hergestellt werden können. Es ist sehr zu verwundern, daß unter diesen Umständen die Kunstgeschichte und die Denkmalpflege nicht möglichst weitgehenden Gebrauch von den Einrichtungen der Preußischen Meßbildanstalt in Berlin machen, aus deren nach dem Meßbildverfahren mit eingemessenen Standpunkten angefertigten Aufnahmen auf dem Wege perspektivischer Rückkonstruktion mathematisch genaue Aufnahmen — ohne die Errichtung kostspieliger Gerüste an Ort und Stelle — hergestellt werden [6]). Für das Kölner Inventar ist dieses Versäumnis geradezu unverständlich, da die wichtigsten Kölner Kirchen von der Anstalt schon längst aufgenommen sind. Die für August-September 1914 geplante Aufnahme des Mainzer Domes durch die Meßbildanstalt ist leider, wie so vieles andere, durch den Ausbruch des Krieges verhindert worden. Es wäre sehr zu wünschen, daß sie nun möglichst bald in Angriff genommen würde.

Weiterhin erörtern die Verfasser im Vorwort die Grundsätze, von denen sie sich bei der Arbeit haben leiten lassen. Einiges davon verdient auch hier hervorgehoben zu werden. Alle Beschädigungen, Herstellungen und Veränderungen sind auf das sorgfältigste festgestellt und angegeben; besonders eingehend ist das Material untersucht. Dabei sind ältere Quellen und Abbildungen in möglichst weitgehendem Maße herangezogen, besonders die früheren Dombeschreibungen eingehend verarbeitet. In der Ausführlichkeit der Beschreibungen, für deren Ausdehnung im einzelnen der kunsthistorische Wert des Denkmals maßgebend war, ist sehr weitgegangen in der richtigen Erkenntnis, daß durch eine gut angelegte Beschreibung auch stilistische Beziehungen sehr wirksam klargemacht werden können. Daß die Lesbarkeit des Buches hierdurch nicht beeinträchtigt worden ist, soll besonders gerühmt werden. Die kunstgeschichtlichen Untersuchungen konnten, wie das in der Aufgabe eines Inventars beschlossen liegt, über das im Dome selbst befindliche Material hinaus nur bei besonders wichtigen Werken und nur andeutungsweise ausgedehnt werden. Innerhalb dieses Rahmens ist aber alles getan, was möglich war, so daß viele mit der Zeit auseinandergerissene und herrenlose Stücke und Werke wieder in ihren ursprünglichen Zusammenhang gebracht und festgestellt werden konnten. Große Sorgfalt ist auch der Wiedergabe der Inschriften gewidmet; die wichtigsten werden in Faksimile abgebildet, wobei auch die schönen Inschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts nicht zu kurz kommen. So ist »zur Aufklärung alles Tatsächlichen soviel wie nur irgend möglich beigetragen«.

4) Die Kunstdenkmäler des Kgr. Bayern, Bd. III. Unterfranken und Aschaffenburg, 17. Heft: Stadt und Bezirksamt Schweinfurt. Von Felix Mader und Georg Lill. München 1917. Abb. 3 u. 6.

5) Vgl. Anm. 2.

6) A. Meydenbauer: Handbuch der Meßbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler- und Reise-Aufnahmen. Halle a. S. 1912. Vgl. besonders S. 19f.

Bei mehreren Gelegenheiten werden Rekonstruktionszeichnungen gebracht, nicht nur von wichtigen Bauabschnitten des ganzen Domes, sondern auch von Einzelheiten, Kapellen, Ausstattungsstücken, Altären u. a. Besonders wertvoll sind die Rekonstruktionen des Willigis-Bardo-Domes und der Südaufriß des Zustandes um 1250; bei letzterem fühlt man sich lebhaft an Pinders treffenden Vergleich des Speierer Domes mit der Majestät eines dahinziehenden Kriegsschiffes erinnert [7]). Der Wert derartiger Zeichnungen, deren sich mit besonderem Erfolg Wilhelm Effmann in seinen ausgezeichneten architekturgeschichtlichen Arbeiten bedient hat, kann gar nicht genug hervorgehoben werden. Selbstverständlich muß man sich vollkommen klar sein über den hypothetischen Charakter, den sie, besonders in Einzelheiten, fast immer haben müssen. Unter diesem Vorbehalt dürfte der Architekturhistoriker aber keine Gelegenheit ungenutzt lassen, sich durch zeichnerische Rekonstruktionen Rechenschaft über die sich ablösenden Bauprojekte und ihre künstlerische Bedeutung zu geben. Die meisten Bauwerke sind nicht so zu Ende geführt, wie sie geplant waren, müssen mühsam aus Umbauten, Erweiterungen, Verstümmelungen herausgeschält, aus spärlichen Resten sorgfältig ergänzt werden; einen gewissen — natürlich fast immer mehr oder weniger lückenhaften — Ersatz für die geplante künstlerische Wirkung, die meistens in ihrer ursprünglichen Form getrübt, oft nie in die Tat umgesetzt ist, kann nur die Rekonstruktionszeichnung geben, nicht nur in starren Grundrissen, Schnitten und Aufrissen, sondern vor allem durch weitgehende Verwendung perspektivischer Außen- und Innenansichten. Daß dabei die große Gefahr in sachlichen Anhaltspunkten nicht begründeter Phantasiespiele naheliegt, darf nicht verschwiegen werden. Ihr müßte man durch peinlichste Gewissenhaftigkeit begegnen.

Das Inventar bildet im Text nur Zeichnungen, hauptsächlich architektonische Details in erstaunlicher Reichhaltigkeit, ab, darunter sehr wichtige Zusammenstellungen von Rundbogenfriesen, Kämpfer- und Basisprofilen, Steinmetzzeichen u. a. Alles andere wird auf 86 Tafeln in besonderer Mappe gebracht, eine sehr begrüßenswerte Einrichtung. Alles irgendwie Bedeutsame ist abgebildet, auf die Illustrierung der Baubeschreibung besonderer Wert gelegt. Hervorzuheben ist die Wiedergabe aller wichtigen alten Ansichten und Grundrisse.

Der Text des Inventars verzeichnet zunächst Quellen und Literatur zur Baugeschichte, Aufnahmen und Ansichten, und charakterisiert sie kurz im einzelnen und gibt dann in Regestenform die Daten und Tatsachen zur Baugeschichte. Dann wird nach der Erörterung der Reste des Willigis-Bardo-Domes und ihrer Rekonstruktion, die im Grundriß eine überraschende Ähnlichkeit mit dem alten Augsburger Dom von 994 zeigt, das Äußere und Innere des heutigen Domes sehr sorgfältig beschrieben und analysiert. Die Behandlung der Ostteile wird für die Stellung dieser Bauperiode im größeren Zusammenhang ergänzt durch drei Aufsätze Kautzschs in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur und im Städel-Jahrbuch 1921 [8]). Die durch die Forschungen Kautzschs erwiesene neue Chronologie der romanischen Teile des Domes ist für die deutsche Architekturgeschichte sehr wichtig. Ich gebe die Resultate im folgenden kurz im Wortlaut des Abrisses der Baugeschichte, mit dem das Inventar die Baubeschreibung beschließt:

»Um 1100: Beginn eines vollkommenen Neubaus durch Kaiser Heinrich IV. Der aus Bruchsteinen errichtete, 1081 von neuem abgebrannte Dom soll durch einen gewölbten Quaderbau ersetzt werden. Erhalten die unteren in rotem Sandstein aus-

---

7) Wilhelm Pinder: Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig (1910), S. IX.

8) Rudolf Kautzsch: Der Ostbau des Doms zu Mainz. Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Jahrg. V, 1912, S. 209—220 und VII, 1914/19, S. 77—99. 20 Abb.; der Dom zu Speier. Städel-Jahrbuch. 1. Band. Frankfurt a. M. 1921. S. 76—108. 28 Abb.

geführten Teile des Ostbaues (bis zur Galerie der Apsis). Unterbrechung der Bautätigkeit infolge des Todes des Kaisers 1106.

Seit 1118: Bau des Langhauses und Vollendung des Ostbaues (in Kalkstein) durch Erzbischof Adalbert bis etwa 1135; der Westbau des Willigis-Bardo-Domes blieb stehen.

Seit 1190 ungefähr: Umbau der Seitenschiffe durch Erzbischof Konrad.

Gegen 1200—1239: Völliger Neubau der Westteile, begonnen noch unter Erzbischof Konrad, vollendet erst unter Erzbischof Sigfried III. 1239. Im Zusammenhang damit Erweiterung der Fenster in der Ostapsis und Erhöhung des Nordostturms um ein halbes (das heutige vorletzte) Geschoß. Endlich gotische Veränderungen im und am Westchor, Sakristei, Lettner, Vollendung der zweiten Einwölbung des Mittelschiffs.«

Die Beschreibung der Ausstattung, der Denkmäler usw. beginnt wieder mit der Zusammenstellung und Charakterisierung der allgemeinen Literatur. Bei den Beschreibungen und Analysen werden die Stileigentümlichkeiten sehr glücklich herausgearbeitet. Weiterhin werden die Anbauten: Sakristei, Memorie, Nikolauskapelle, Kreuzgang und Stiftsgebäude, Gotthardkapelle mit ihrer Ausstattung behandelt.

Neben der Darstellung aller noch vorhandenen Kunstwerke werden wir durch Hinweis auf das Verlorene schmerzlich an den unerhörten Reichtum erinnert, der ehemals den Dom und die ganze Stadt weltberühmt machte. Dank diesem trefflichen Werk kommt uns aber von neuem zum Bewußtsein, daß uns hier trotz allen Zerstörungen, Verwüstungen und Beraubungen doch immer noch ein überaus reichhaltiger Schatz herrlicher Kunstwerke erhalten geblieben ist: »einem aufmerksamen und nachdenklichen Beobachter hat Mainz noch immer viel zu bieten: ihm wird, wenn auch an vielen Stellen nur in fast erloschenen Spuren, das Bild einer von der Karolingerzeit bis zum Schluß des XVIII. Jahrhunderts ununterbrochen fortlaufenden Kunsttätigkeit vor Augen treten, durchaus würdig der historischen Rangstellung der Stadt und ihres Erzbischofs im alten Deutschen Reich«[9]. Das Studium eines Denkmals, das wie der Mainzer Dom ein Wahrzeichen deutscher Kraft und deutscher Größe ist, möge, wie das Vorwort des Werkes schließt, gerade in der jetzigen schweren Zeit »recht vielen Lesern Trost und Hoffnung bringen«. *Werner Noack.*

Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. 2 Bände, 247 Abb. Grote, Berlin, 1920.

Was könnte schöpferische Kraft mehr verlocken, als in ein völlig unerforschtes Kapitel der Menschheitsgeschichte hineinzugreifen, Mensch um Mensch, Tat um Tat, Werk um Werk aus versunkener Vergangenheit heraufzuholen und Künstler, die nur noch Namen waren oder nicht einmal dieses zu greifbaren Persönlichkeiten zu gestalten? Voss stand vor solch nie betretenem Neuland. Es hatte kein Buch über die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, d. h. die Malerei nach Raffael bis zum Barock gegeben. Wollte man sich über sie orientieren, mußte man auf Vasari und Borghini zurückgreifen. Denn auch Lanzis vor mehr als 100 Jahren geschriebene Geschichte der gesamten italienischen Malerei von Giotto bis ins 18. Jahrhundert hatte dieser Phase als einem Detail in einem größeren Ganzen nur eine summarische Zusammenfassung gewidmet. Voss hat da keine Mühe gescheut, die Tatsachen zusammenzutragen und nahezu alle Künstler heranzuziehen, deren Namen literarisch überliefert waren. Jedem will er durch einen monographischen Abschnitt

9) Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. IV: Südwestdeutschland. Berlin 1911. S. 224 f.

gerecht werden, der zum wenigsten die Hauptwerke des Künstlers erwähnt, häufig aber auch auf den Zusammenhang von Malerei und zeichnerischem Entwurf hinweist und manche Neuattribution bringt. Es muß eine wahre Sisiphusarbeit des Suchens und Sammelns notwendig gewesen sein, bis diese zweibändige Enzyklopädie zustande kam.

Daß bei dieser Weite des bisher undurchforschten Tatsachenmaterials Einzelforschungen und archivalische Nachrichten manche Ergänzung und Korrektur ergeben werden, ist selbstverständlich. Um nur ein Beispiel zu erwähnen, schleppt Voss den alten Irrtum, daß das Prophetenfresko Rossos in S. Maria della Pace von 1524 völlig vernichtet sei, auch in sein Buch mit [1]), weil Rossos Fresko allgemein in dem vernichteten Fresko Timoteo Vitis gesucht wird und das einst Raffael zugeschriebene Fresko Rossos von moderner Stilkritik für das Timoteo Vitis angesehen wird, obwohl Vasari (ebenso Titi, Ammaestramento . . .) eindeutig klar sagt, daß Rossos und nicht Timoteo Vitis Fresko sich über den Sibyllen Raffaels befinde und mit Raffaels Stil konkurriere, welches Zeugnis gar nicht notwendig wäre, da der Stil des Prophetenfreskos deutlich genug für Rosso spricht (vgl. seine Himmelfahrt Mariae, Florenz, Vorhof St. Annunziata). Das ist nur ein Detail, aber das Fresko hätte vielleicht Voss einen Anhaltspunkt gegeben, den nie beachteten Raffael-Einfluß auf die Florentiner Maler der Generation Pontormo, Rosso zu erkennen und zu betonen und ihn vielleicht davor behütet, manche Kompositionen Rossos auf Bandinelli zurückzuführen, während beide von Raffael abhängig waren, das Gemeinsame also nur das gemeinsame Vorbild ist, wobei beide aber nicht einmal auf dieselben Werke Raffaels zurückgriffen (Bandinelli im allgemeinen auf die tektonisch-symmetrischen, Rosso auf die asymmetrischen). Freilich hätte hier das Stichmaterial mehr sprechen müssen, das gerade für Rosso sehr wichtig gewesen wäre, nicht nur im Hinblick auf seine Abhängigkeit von Raffael, sondern deshalb, weil aus seiner französischen Zeit an Bildern verschwindend wenig erhalten ist, die Stiche aber wichtige Aufschlüsse geben, zu denen auch noch die Wandteppiche nach seinen Entwürfen kommen (vgl. z. B. Die bild. Künste III, p. 93 fälschlich als Primaticcio, wie viele Stiche).

Wenn schon von Stichen die Rede ist, die als Quellenmaterial für diese Zeit noch immer viel zu sehr unterschätzt sind, muß ein Umstand Erwähnung finden, trotzdem er nur ein unwesentliches Detail des Buches trifft, weil ein prinzipieller Fehler in der Handhabung des Stichmateriales darin steckt. Voss sieht das Datum eines Stiches auch als verbindlich für die Entstehung des Vorbildes an und kommt so in dem Fall, den ich vor Augen habe, trotzdem er findet, daß die Komposition etwas unzeitgemäß sei, dazu, sie um ungefähr 30 Jahre zu spät anzusetzen. Es handelt sich um den Stich der sogenannten Iphigenie (Bartsch XV, S. 261, Nr. 43), datiert 1553, der übrigens (wie einige andere) nicht auf Salviati zurückgeht, ein Irrtum, den Voss aus einem früheren Aufsatz der graphischen Künste mit herübernimmt, sondern, wie es die alte Tradition will, ein Jugendwerk Perin del Vagas ist und ungefähr gleichzeitig mit dessen Durchzug durch das Rote Meer von 1523 (Abb. Rivista d'arte V, p. 91) entstanden sein muß. Die Verleger ließen die Stiche mit der Jahreszahl der Herausgabe oder Neubearbeitung der Platte erscheinen, nicht mit der Jahreszahl der Entstehung des Vorbildes und haben häufig viel ältere Zeichnungen stechen lassen.

Wesentlicher als dieser zwar prinzipielle, aber doch nur ein Tatsachendetail des Buches betreffende Einwand, wesentlicher als jeder Einwand, der im einzelnen gemacht werden könnte, ist, was Voss aus dem Tatsachenmaterial gemacht: der Aufbau seines Werkes. Voss

[1]) Derselbe Irrtum z. B. auch bei Goldschmidt, Pontormo, Rosso, Bronzino. Das Fresko Rossos wurde unter Raffaels Namen von Chateau gestochen und von Landon wiedergegeben, ebenso eine Zeichnung danach (Abb. Burlington Magazine XX, p. 299).

teilt den gesamten Stoff in zwei Zeitabschnitte (1. und 2. Band) und sondert innerhalb dieser die römische von der florentiner Malerei, so daß das 1. Buch die römische Malerei umfaßt, die Raffaelschüler Giulio Romano, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio usw. und die Michelangelo-Bewunderer: den Venezianer Sebastiano del Piombo, Danielle da Volterra, Battista Franco usw., denen Manieristen wie Jacopino del Conte beigeordnet sind. Das 2. Buch die Florentiner vom Ausgang der Hochrenaissance: Sarto, Pontormo [2]), Rosso und die nächste Generation: die der Manieristen Bronzino, Salviati, Vasari. Das 3. Buch (2. Band) wieder Florentiner, und zwar die jüngere Generation der Manieristen mit Allori — aber auch Niederländer, die in Florenz malten (Strada, Sustris, Pieter Candid), Reaktionäre wie Santi di Tito und Vorläufer des Barock oder Künstler mit stark malerischem Einschlag wie Poccetti, Gregorio Pagani, Passignano, Ligorri. Das 4. Buch römische Malerei: die Manieristen Zuccari, unmittelbar darauf den ganz anders gearteten Urbinaten Baroccio, weil auch er kurze Zeit in Rom gemalt hatte, seine Sieneser Nachahmer Franc. Vanni und Salimbeni, die Alberti mit ihren illusionistischen als Vorstufe des Barock wichtigen Wandmalereien und immer weiter von irgendeinem lokalen Zusammenhang ausgehend die Künstler oberitalienischer und süditalienischer Abstammung, die in Rom wirkten, ohne in der Haupteinteilung die geringste Rücksicht auf die Verwandtschaft oder Verschiedenheit der Veranlagung und geistigen Richtung der einzelnen Künstler zu nehmen. Das war ein Grundfehler. Die römischen und Florentiner Manieristen, die Vasari, Salviati, Bronzino, Zuccari, Jacopino del Conte, Allori usw., hätten nicht auseinandergeschnitten werden dürfen, ebensowenig hätte die zweite Generation der Manieristen von der ersten nicht losgetrennt werden dürfen, so daß sie in allen vier Büchern verstreut sind. Der Manierismus als einziger Moment, in dem Florentiner und römische Malerei, wie es Voss selbst betont, ineinanderfließen, wo das geistig Verwandte zwischen den Künstlern der beiden Städte, soweit sie von dieser Geistesrichtung fortgerissen wurden, stärker ist als das lokal differenzierte, hätte, da er das bezeichnendste Phänomen der von Voss behandelten Epoche ist und ihren Mittelpunkt bildet, sollte dem Buch nicht das Rückgrat genommen werden, als geschlossener Block im Gegensatz zu den getrennten Wegen, die Rom und Florenz vorhergingen, wie es sich noch in der Generation Giulio Romanos, Perin del Vagas einerseits, Sartos, Rossos, Pontormos andererseits auf das deutlichste geltend macht, im Aufbau des Buches Berücksichtigung finden müssen und ebenso hätten jene Künstler, die die neuerliche Trennung der Florentiner von der römischen Kunst in der Barockzeit vorbereiten, bei der Florenz von einer führenden Kunststadt zu unbedeutender Lokalschule herabsank, oder jene Künstler, die durch starke persönliche Veranlagung andere Wege getrieben wurden, mit stärkster Betonung losgelöst werden müssen. Anstatt dessen reißt Voss z. B. bei den Florentinern die jüngeren Manieristen wie Allori, Coppi, Macchietti usw. von ihren geistigen Ahnen Bronzino, Vasari, Salviati los und nicht nur dies, Vasari, Salviati, Bronzino werden mit der aus der Hochrenaissance herausgewachsenen, noch auf ganz anderem Fundament stehenden Generation der Sarto, Pontormo, Rosso verbunden, Allori und den anderen dagegen wird z. B. unmittelbar ein Künstler wie der unerschöpfliche Erzähler Poccetti angegliedert, dessen Kunst entschieden vom Manierismus abdrängt, wofür schon allein der Voss entgangene Zug spricht, daß Poccetti, wo er der Vergangenheit Vorbilder entnimmt, nicht an Werke der unmittelbar vergangenen Zeit anknüpft, sondern an solche der Hochrenaissance (Raffael z. B. im Bethlehemitischen Kindermord Abb. 139,

[2]) In bezug auf Pontormo vermißt man, abgesehen von unzureichender Erklärung seiner Werke, unter den Literaturangaben die neue (einzige) Monographie Fred. Most. Clapp, Pontormo, his Life and Works, London-Oxford 1916, die Voss wahrscheinlich durch die Kriegsverhältnisse nicht zugänglich war und in Tatsachen Korrekturen ergeben hätte.

die Hauptgestalt der Frau links, aus Raffaels Heliodor) und was weit wesentlicher ist und einer Erklärung bedurft hätte, an Werke des 15. Jahrhunderts, z. B. an Mantegnas Triumph Caesars im Triumph Davids (Abb. 144) oder an die Florentiner Quattrocento-Kompositionsart der Verbindung von Gestalten mit Architekturen, Straßenprospekten usw., wie sie aus Ghirlandajos oder Filippo Lippis Fresken allbekannt sind (z. B. in einem Lünettenfresko von S. Marco Abb. 140). Ja, sogar so auffällig inkommensurable Individuen wie die Zuccari und Baroccio, die zu schärfster Kontrastierung herausgefordert hätten, wurden unter einen Hut: römische Kunst subsumiert und damit von vornherein die individuelle Note Baroccios, der einzig überragenden Persönlichkeit, in den Hintergrund gedrängt. Baroccio ist nicht einer, der auch in dieser Zeit und diesem Milieu lebt und malt, er ist der eine, der trotz Zeit und Milieu sich von einer Kunst ganz anderer geistiger Richtung als alles war, was um ihn geschah, inspirieren ließ, von der des Nicht-Römers, Nicht-Florentiners, Nicht-Manieristen Correggio, — das war nichts Selbstverständliches —, der mit dieser durchaus unzeitgemäßen Wahl keine »Mode« mitmachte, sondern seiner persönlichsten geistigen Disposition nachgab. Anstatt dieses individuelle nicht durch Zeitumstände bedingte Element zu betonen, findet Voss höchstens in dem Umstand, daß Baroccio die Werke Correggios wahrscheinlich nicht im Original kannte, was den Zusammenhang mit ihnen nur noch verblüffender und bezeichnender machen würde, Grund, ihn — en bagatelle zu nehmen und unter den Tisch fallen zu lassen.

Das ist um so unbegreiflicher, als Voss ein Ziel darin sieht, den Künstler als Individuum zur Geltung zu bringen (vgl. Vorwort) und von einer Kunstgeschichtsdarstellung, die das nicht tut, entwürdigende Mechanisierung befürchtet! Aber genügt es da, das Tatsachenmaterial über die Künstler in einzelbiographischen Abschnitten zusammenzustellen, die Werke um ihre Namen zu gruppieren, wie er es tat, heißt es da nicht in ihnen das individuell Bedingte herauszulesen (wie es z. B. die Verwandtschaft Baroccios mit Correggio war), von dem allgemeinbedingten z. B. dem Lokal- und Zeitcharakter zu scheiden und in der Gruppierung der Künstler von der Verwandtschaft oder Differenz im Individuellen auszugehen? Ist sich Voss je bewußt geworden, daß seine fatale Gruppierung nach territorialem Zusammenhang, die er ja doch nicht konsequent durchführen konnte [denn da hätte er zum mindesten auch noch eine Sieneser Lokalschule abtrennen müssen: er schiebt aber die Sienesen völlig unorganisch bald den Florentinern (Beccafumi), bald den Römern (Salimbeni, Vanni) ein], von dem Gesichtspunkt ausgeht, was allen in einem Milieu und einer Zeit gemeinsam ist, also dem die individuellen Differenzen nivellierenden, was seinem ersten Gesichtspunkt widerspricht? daß über diesem Mangel einer konsequenten Durchführung schließlich weder das Allgemein-Bedingte (Lokal- und Zeitcharakter) noch das Individuell-Bedingte (persönliche Note der einzelnen Künstler) klar wurde, geschweige denn beides, und die einzelnen Künstlerbiographien völlig unorganisch nach einem rein äußerlichen Schema, ohne inneren Zwang, aneinandergereiht erscheinen, daß dadurch Tatsache auf Tatsache folgt, ohne als notwendiger Baustein in dem Gesamtgefüge zu erscheinen — — —? Dieses Überwuchern des Detailwissens über den Zusammenhalt des Ganzen gilt aber nicht nur im ganzen, sondern ebenso im Detail. Will Voss z. B. in der Einleitung auf den Parallelismus der Erscheinungen auf allen geistigen Gebieten: in Musik, Architektur, Literatur, Malerei usw. hinweisen, daß alle diese Äußerungen nur verschiedene Formen desselben Zeitempfindens sind, ein Gedanke, der an sich sehr richtig, eigentlich selbstverständlich ist, erfaßt er in ihm nicht das, was das Wesentliche und in seinem Buch Richtige gewesen wäre: aus den Erscheinungen auf den anderen geistigen Gebieten abzulesen, welcher Geist hinter ihnen steckte und dadurch den hinter den Werken der Malerei aufzudecken, so daß das Kapitel als organische Notwendigkeit in dem Buch erschienen wäre, sondern zählt die ver-

schiedenen Erscheinungen auf, bis über dem vergessenen Zweck auch dieses Kapitel, das sehr aufschlußreich hätte werden können, als ein fremdes Einschiebsel, ein Abirren vom eigentlichen Thema, als Vielwisserei erscheint.

Oder aber ein anderes Beispiel: Voss versucht den Manierismus zu charakterisieren und führt als wesentlichstes Moment das Malen nach literarischen Programmen an. Wenn auch nicht das Wesentlichste, so ist doch die Tatsache, daß nach literarischen Programmen gemalt wurde, richtig. Aber damit ist noch nichts über den Manierismus gesagt, denn im Barock war dasselbe der Fall (z. B. bei den meisten großen Deckenfresken) und auch aus anderen (oder allen) Zeiten (dem Mittelalter z. B.) könnten genug Beispiele beigebracht werden: Hier wäre es wieder auf das Wie angekommen, wie man sich in dieser Zeit zu den literarischen Programmen anders verhielt als in anderen Zeiten, welche Besonderheit den Manieristen darin eignete.

Das ist um so schlimmer, als er bei dieser Haltlosigkeit geschichtliches Material zu einem festen organischen Bau zu verarbeiten, sich über die dabei maßgebenden Gesichtspunkte im Vorwort zu Worten hinreißen läßt, die Erwägungen herausfordern, die diese wunde Stelle des Buches noch mehr ans Tageslicht zerren. Voss polemisiert gegen die »Kunstgeschichte ohne Namen« (die Stilanalysen Wölfflins), weil sie bestrebt sei, »niemand geringeren als den Künstler selber als Subjekt der Entwicklung auszuschalten«. Abgesehen davon, daß Voss selbst dieses Ziel nicht im entferntesten erreicht hat, und vom Individuellen absehen, durchaus nicht das Individuum ausschalten heißt, ist das völlig unhistorisch und unphilosophisch gedacht. Denn man kann Kunstgeschichte treiben, um sich der individuell einmaligen Momente, die sich in den Kunsterscheinungen geltend machen, bewußt zu werden, und man kann Kunstgeschichte treiben, um sich der allgemein gültigen oder typisch wiederkehrenden Momente in ihnen bewußt zu werden, wie es bei Stilanalysen, Eingehen auf Rasseneigentümlichkeiten, Lokalcharakter usw. der Fall ist. Von welchem Gesichtspunkt man ausgehen wird, oder ob man beide vereinen kann, das hängt von der besonderen Disposition des betreffenden Kunsthistorikers und der Disposition seiner Zeit ab. Je mehr er aber im Hinblick auf sein besonderes Ziel das als unwesentlich ausscheidet, was vom Individuell-Einmaligen bzw. Allgemein-Gleichbleibenden ablenkt, also bei der letzteren Auffassung vom individuellen, desto schärfer und präziser wird er die verborgenen Fäden des menschlichen Geistes, die sich in den Kunstwerken äußern aufzudecken vermögen. Als solch eine Auffassung, die ein allgemeines Moment betont, wird die »Kunstgeschichte ohne Namen« nicht nur immer ihr Recht behaupten, sondern um so mehr, je mehr sie vom Individuellen absieht. Das sonderbarste bei Vossens Polemik aber ist, daß er neben seiner Forderung des Eingehens auf das Individuelle eine Entwicklungsgeschichte als sein Ziel ansieht [3]) und sich gar nicht bewußt wird, daß konsequente Entwicklungsgeschichte im wesentlichen auch eine »Kunstgeschichte ohne Namen« ist, d. h. eine Kunstgeschichtsauffassung, die den Nachdruck nicht auf das Individuelle legen darf, weil sie die allgemeine Richtung der Veränderungen im Zeitablauf aus den Erscheinungen herauslöst, weil sie einen Längsschnitt durch die Gesamterscheinungen macht, den ein sich Konzentrieren auf individuelle Momente, wie die Differenzen gleichzeitig nebeneinander lebender Künstler durchaus nicht verdeutlicht, sondern höchstens verwischt und verunklärt, wie es Voss mit seinem Buch zur Genüge erwiesen hat. Ein konsequentes Hintereinander, gleichsam eine Luftlinie von der Renaissance zum Barock wird die Richtung der Wandlung immer viel faßbarer machen, als das zähe sich von Detail zu Detail in allen Variationen hinter- und nebeneinander Fortbewegen, wie es sein Vielerlei von nach- und nebeneinander wirkenden Künstlern mit sich brachte. Voss traf also mit seiner Polemik gegen die »Kunstgeschichte ohne Namen« auch sich selbst in seinen theoretisch gesteckten Zielen.

Doch ist diese Polemik völlig grundlos, weil es keine absolute Kunstgeschichtschreibung nach bestimmten Rezepten gibt und auch nicht die Art der Auffassung das Besser oder Schlechter einer kunsthistorischen Darstellung ausmacht. Jede Auffassung, sei sie nun der Entwicklungsgedanke, der Gedanke der Stilanalyse, die Betonung der individuellen Besonderheiten, selbst die simpelste chronikale Anordnung oder welche immer, denn da gäbe es so viele Variationen als es Individuen gibt, ist — um mit Kant zu sprechen — ein regulatives Prinzip, das der Mensch in die Erscheinungen hineinsicht, dessen er bedarf, um sich sie überhaupt faßbar, greifbar zu machen, das dann dem menschlichen Geist größte Bereicherung bringt, wenn er dadurch möglichst viele Erscheinungen zu umfassen vermag, d. h. wenn die Erscheinungen durch solch einen mit höchster Konsequenz und Potenz durchgeführten Gesichtspunkt zu einem organischen Bau zusammenwachsen. Darin liegt der Maßstab und Wert eines Buches, nicht in der Art der Auffassung, nicht in den Tatsachen an sich, die nur — allerdings unentbehrliches — Rohmaterial sind, auch nicht in dem Wert der Kunstwerke, die herangezogen werden. Gerade das hätte Voss an dem an sich ziemlich reizlosen, darum bisher verachteten Stoff, der kaum eine erstrangige Persönlichkeit in seinem Bereich aufzuweisen hat und darum bisher mit der Bezeichnung des Epigonentums oder Manierismus mehr abgetan als durchforscht wurde, für den sich außerdem die in letzter Zeit stärkst verbreiteten Auffassungen vom Entwicklungsstandpunkt und der Stilanalyse so gar nicht eigneten und eine andere als diese allgemein anerkannten erfordert hätte, so glänzend erweisen können. Darin wäre die Wichtigkeit des Buches gelegen, da hätte er mit neuartigem Ausgehen vom Individuellen bahnbrechend wirken können. Denn die allgemeine Zeitdisposition drängt heute zweifellos im Gegensatz zum Gestern wieder zu einer das Individuelle in stärkerem Maße betonenden Auffassung. Das erkannt zu haben, heißt aber nicht gegen eine andere, die in anderer Zeit basiert, zu nörgeln, sondern sie zu schaffen, was nicht durch ein Ineinanderschachteln von von verschiedenen alten Gesichtspunkten aus gewonnenen Resultaten geschehen kann, sondern nur durch ein von Grund auf einheitliches Durchführen eines neuen.

Diesen Gesichtspunkt, der aus dem Konglomerat von Detail erst einen organisch gewachsenen Bau gemacht hätte, hat Voss nicht gefunden, die schöpferische Kraft, die diese Terra incognita zu einem lebendigen Stück der Menschheitsgeschichte gemacht hätte, hat Voss nicht besessen. Er hat die Kunstgeschichte um viele tote Namen bereichert, aber nicht um zu greifbaren Persönlichkeiten gewordene Künstler.

Man würde wünschen, daß er in einer 2. Auflage seines Buches diesem Grundübel steure. Heute verdunkelt es den Wert des unverkennbar jahrelangen, ehrlichen Fleißes, der notwendig war, um das weitverzweigte Material zusammenzubringen, dem man in der Zeit flüchtigster Kunstschreiberei so selten begegnet, daß man ihm gern ungeteilteste Bewunderung zollen würde. In der jetzigen Form bliebe das Buch aber nur eine wertvolle Kompilation von Tatsachen, ein durch die Fülle von neuem Material und Abbildungsbeigaben — allerdings unentbehrliches — Nachschlagewerk für den Forscher.

München, September 1920. *Anny E. Popp.*

3) »Das vornehmste Streben ..., das reine Tatsachen- und Denkmälermaterial zu klären und auf zuverlässigen stilkritischen und chronologischen Grundlagen den Bau der Entwicklung so fest wie möglich zu errichten.« (Vorwort p. V.)

REGISTER ZU BAND XLIII.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

DEUTSCHE BAUKUNST

GRAPHIK.

Zeichnungen.

Holzschnitte.

Kupferstiche und Radierungen.

PLASTIK.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

REGISTER ZU BAND XLIV.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

Privatsammlungen
Plaketten:

SACHVERZEICHNIS.

ALLGEMEINES.

ARCHITEKTUR.

Deutschland.

Französische Baukunst 199.

Italien.

MALEREI.

Deutschland.

Niederlande.

Italien.

MINIATUREN.

Deutschland.

Frankreich und Burgund.

Italien.

Italien.

Deutsche Renaissanceplaketten:

KUNSTGEWERBE.

Deutsche und französische Goldschmiedearbeiten.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

REGISTER ZU BAND XLV.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Italien.

PLASTIK.

Deutschland.

Mittelalter.

Italien

MALEREI.

Deutschland.

Belgien und Holland.

Belgien und Holland.

KUNSTGEWERBE.

Deutschland.

Renaissance- und Barockzeit:

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER

X


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01756 1112



